E W BREDT

SITTLICHE ODER UNSITTLICHE KUNST?

EINE HISTORISCHE REVISION
MIT SECHZIG BILDERN

MÜNCHEN R PIPER & CO

Dr. E. W. Bredt: Sittliche oder unsittliche Kunst?

Dr. E. W. Bredt

Sittliche oder unsittliche Kunst?

Eine historische Revision
Mit 60 Bildern

Zweite Auflage
Drittes und viertes Tausend



R. Piper & Co., G. m. b. H.
München 1910

Inhaltsübersicht

Verzeichnis der Abbildungen:

Mit dieser Schrift will ich ganz und gar nicht die Frage lösen, »was ist sittlich, was ist unsittlich?«

Es gibt gerade genug philosophische, juristische, theologische, sittenrichterliche Definitionen dieser Begriffe — man hört und liest so viele Wortklaubereien über das Wesen sittlicher und unsittlicher Bildwerke, daß man sich bei so einseitiger Behandlung dieses Themas nicht wundern kann über die praktische Ergebnislosigkeit all solcher »Betrachtungen« — die keine sind.

An Erörterungen über wieder ein »unsittliches« Bildwerk fehlt's nicht in Kirche und Haus, vor Gerichtshöfen und Schaufenstern, in Kunstausstellungen und Kunstwerkstätten — aber fast ganz unberücksichtigt, unbetrachtet bleibt das weite, fast endlose Beobachtungsgebiet der Kunst der verschiedenen Zeiten und Völker.

Wir geben uns viel zu viel mit Begriffen ab und schreien zu oft nach Paragraphen. — Wenn das nun auch dann und wann gute Ursache und Wirkung haben mag, in Sachen der bildenden Kunst hilft nur Betrachtung.

Wer die reichlich häufigen Erörterungen des Publikums und der Gerichtshöfe über als unsittlich verschriene Bildwerke genauer prüft, muß vor allen Dingen rügen, daß fast immer nur an das eine fragliche Bildwerk gedacht wird, daß an diesem allein die Frage »sittlich« oder »unsittlich« zu lösen versucht wird — statt an der Fülle von Beispielen sittlicher oder unsittlicher Kunst aus allen Ländern und Zeiten.

Aber wenn wir uns auch nach der Betrachtung von Tausenden von Bildwerken, die als vielleicht unsittlich in Frage kämen, sagen müssen, eine Grenze läßt sich zwischen sittlichen und unsittlichen Bildwerken nicht fest bestimmen — so würde uns das doch auf einen sehr heilsamen Weg der Betrachtung führen — den, der uns die Betrachter kennen lehrt.

Es herrscht soviel Unklarheit in all diesen Fragen, weil wir die Bilder zu betrachten versäumt, und weil wir vergessen, uns selbst als Bildbetrachter mit denen anderer Zeiten zu vergleichen, uns selbst zu kritisieren.

Kritisieren wir also endlich uns und andere als Betrachter sittlicher oder unsittlicher Bildwerke.

Das Strafgesetzbuch fordert ja geradezu zu solcher Kritik auf: Es droht ja nur dann Strafe an, wenn ein Werk auf eine Person unsittlich gewirkt hat.

Der Gesetzgeber weiß also, daß sich mit den Betrachtern die Gefühle wandeln. Er denkt freilich nur an unsere Zeit und unser Volk — nicht wie der Bilderkenner an die Kunst aller möglichen Länder, Völker und Zeiten.

Wenn nun aber der Richter eine Wandlung der Gefühle des Bilderbetrachters sehr wohl berücksichtigt, wird er doch, wie alle, die zur Leitung, Überwachung und Erziehung des Volkes berufen sind, auch an eine Verbesserungsfähigkeit unserer Bilderbetrachtung glauben und eine solche anstreben müssen.

In den letzten Prozessen, die sich mit »unsittlichen« Bildwerken befaßten, haben die Richter nach ihrer Weise schon an einigermaßen »verbesserte« Bildbetrachter gedacht, indem sie sich ad hoc einen »Normalmenschen« konstruierten und diesen als maßgeblich in der Bilderbewertung vom sittlichen Standpunkt aus hinstellten.

Aber gerade diese Idealfigur war zumeist lächerlich genug — sie war immer unhaltbar, weil ihr Niveau denkbar niedrig, viel niedriger als die normale künstlerische Anschauung unseres Volkes und anderer Kulturvölker in früheren Zeiten.

Es soll im folgenden wenigstens wie in einer Skizze gezeigt werden, daß unsere »normale« Kunstbetrachtung im Vergleich zu früher keine »normale« mehr ist, sondern eine sehr inferiore — und daß es nur ein Vergehen an der Nation wäre, wenn wir immer noch weiter den unhaltbar niederen Standpunkt der Menge verteidigen, wenn wir immer noch weiter inferiore Vertreter unseres Volkes zu Anklägern hoher Kunst vor Gericht bestellen würden.

Ich werde Normalanschauungen von früher den Anschauungen gewisser »Normalmenschen« der Gegenwart gegenüberstellen. Nicht ganz ungewöhnliche Bildwerke, Betrachter und Künstler der Vergangenheit sind hier zu zitieren, sondern gerade die Fülle »unsittlicher«, »nackter« oder heute schon gelegentlich als »bedenklich« erklärter Kunstwerke soll uns selbst als Betrachter

kritisieren und bessern helfen. Ich will hiermit keinen Beitrag liefern zur Geschichte der Erotik — sondern einen sehr notwendigen zur Erziehung durch Kirche und Staat. Weil ich alle ästhetische Sophisterei auf diesem Gebiete von vornherein ablehne, werden hier die Werke selbst zu Worte kommen, um uns kurz und bündig Aufschluß zu geben, wann, wie und wo sie möglich waren und wie sie von Großen und Kleinen betrachtet wurden. Meine Behandlung will gern eine historisch-trockene genannt werden, denn amüsant ist sie nicht gemeint — höchstens in dem Sinne, daß wir uns auch auf diesem Gebiete viel besser zu helfen gewußt hätten und zu helfen wüßten, wenn wir mehr Bildwerke und Betrachter kennen würden als Begriffe.

Ich hatte das Material zu dieser Arbeit, dessen Thema mich seit Jahren beschäftigt, schon abgeschlossen, da fiel mir ein vor wenigen Jahren erschienener anonymer Aufsatz einer Zeitschrift in die Hände, in der eine ganze Blütenlese »schöner Sprüche« über nackte Bildwerke zu finden war.*) Ich kann uns wenigstens einige dieser Sprüche nicht vorenthalten. Sie sind typisch für leider die meisten Sittlichkeitsfanatiker und sie mögen klarlegen, daß nicht etwa ästhetische Erörterungen, sondern nur ruhige historische Revisionen uns das beste Material zur Selbstkritik geben können**).

Der Anonymus sagt u. a. »Die Darstellung von Adam und

---

*) Hier sei erwähnt, daß sich meine Betrachtungen in keiner Weise gegen irgendeine Partei oder Kirche oder Persönlichkeit wenden. So ist mir — glücklicherweise — auch der Verfasser des Aufsatzes völlig unbekannt und die Zeitschrift nenne ich nicht, weil sie sonst beste Mitarbeiter hat. — Überdies bin ich der Überzeugung, daß gerade bei der Behandlung solcher Themen alles hostile Hineinziehen von Namen nur beengend aber nicht klärend wirkt.

**) Hier kann natürlich nur ein ganz kleiner Teil aus dem notwendigst von allen Richtern durchzusehenden Material gegeben werden. Es wäre schon ein Teil der Aufgabe dieser Revision erfüllt, wenn bilderreiche Werke wie Hirths Formenschatz, Hirths kulturgeschichtliches Bilderbuch, Hirths „Schöner Mensch", Reber-Bayersdorfers klassischer Bilder- und Skulpturenschatz, wenn Sammelwerke über ältere Buchillustration usw. Quelle unbeeinflußter Selbstbelehrung und — Selbstkritik mehr noch werden würden als bisher.

1*

Eva ist fast der einzige Gegenstand in dem Stoffgebiet der damaligen Malerei, der zur Wiedergabe des unverhüllten Menschenkörpers nötigte — also berechtigte.«

»Es war eine natürliche Folge der Sitten, des Klimas usw., daß die frühchristliche Kunst und die Malerei des späteren Mittelalters dem Nackten abgewandt war.«

»Von den führenden Meistern der Malerei haben nur wenige, — Tizian, Correggio — dem Nackten eine bemerkbare Vorliebe entgegengebracht. Die Mehrzahl räumt ihm die ihm gebührende Stelle ein und bringt es an, wo der behandelte Gegenstand nackte Gestalten verlangt.«

(Inkonsequenterweise tadelt er aber z. B. Makart, nicht, daß er sich ein so »unsittliches Thema« wie den Einzug Karls V. in Antwerpen gewählt — sondern daß er in dem Bilde nackte Frauen dargestellt habe usw.!)

»Unstreitig sind es die neueren Franzosen, die in der malerischen Behandlung des unverhüllten Frauenkörpers nach Quantität der Produktion bisher und hoffentlich für alle Zeiten die höchste Stufe erreicht haben.« — Der Anonymus spricht von Zerrbildern des Schönen, mit denen sich dieses Volk seit 200 Jahren an dem guten Geschmack versündigt hat — fast alle künstlerischen Fähigkeiten habe dies Volk »an die Verherrlichung der Dirne verschwendet«.

Und schließlich wettert der Anonymus gegen die böse moderne Kunst und sagt mit dem Pathos eines ganz genau Unterrichteten: »Wer die Zeichen der Geschichte versteht, wer Blüte und Verfall unterscheiden kann, der richtet durch den Lärm der Kritik und der Reklame hindurch und erkennt an ihnen den Hochstand oder den Tiefstand eines Kunstzeitalters so deutlich wie der Schiffer seine Stelle im Ozean an den Gestirnen.«

Wer könnte bei solchen Sprüchen noch ernsthaft bleiben, wer müßte nicht darüber lachen und spotten — wenn er nur einigermaßen gut orientiert ist über die künstlerischen Wandlungen und Erscheinungen der vor uns liegenden Zeiten?

Sicher ist, daß ein Kunsthistoriker jenen anonymen Aufsatz nicht verfaßt hat — denn wenn es auch leider noch immer einige populäre Kunstgeschichten gibt, die aus falscher moralischer Angst heraus die Tatsachen der künstlerischen Zustände und



Abb. 1. Initiale aus einem Psalter des 14. Jahrhunderts.

Aufnahme von Hofphotograph C. Teufel, München.



Abb. 2. Dürer, Joseph und Potiphars Frau.
Randzeichnung aus dem Gebetbuch Kaiser Maximilians (F. Bruckmann A.-G.)



Abb. 3. Monatsbild aus dem „Breviarium Grimani“. Ausschnitt.

K. W. Hiersemann, Leipzig.

Entwickelungen verschieben oder verschleiern — so ganz à la Doktor Eisenbart verfährt doch heute kein ernsthafter Forscher mehr mit »Blüte« und »Verfallszeiten« der Kunst — wie unser Anonymus.

Leider lesen wir fast tagtäglich Variationen von gleicher Anschauungslosigkeit — die am besten beachtet werden als Aufforderung zum Nachsehen in der Kunst.

Eine wichtige Frage:

Hat das Mittelalter das Nackte nur dargestellt, wo es motiviert war?

Wer freilich nur vom Mittelalter die Tafel- und Freskomalerei kennt, wer nur große plastische Werke der Zeit sich



Abb. 4. Wasserspeier am Münster zu Freiburg i. B.
Nach einer Abb. in »Freiburger Münsterblätter«.



Abb. 5. Wasserspeier am Münster zu Freiburg i. B.
Nach einer Abb. in »Freiburger Münsterblätter«.

angeschaut hat, der wird leicht sagen können, außer Adam und Eva, deren Nacktheit motiviert ist, findet sich nicht viel Nacktes im Mittelalter dargestellt.

Daß auch das schon nur sehr schlechte Umschau verrät, ist später zu beweisen, — aber ist denn nicht die Kleinmalerei der Handschriften und der Buchschmuck eine viel größere und viel wichtigere Quelle für unsere Erkenntnis?

Gerade in der kleinen graphischen Kunst des Mittelalters erschließt sich uns erst der ganze frohe Bildersinn der damaligen Kulturvölker.

Hier (Abb. 1) der Anfangsbuchstabe des ersten Psalms »Wohl dem, der nicht wandelt im Rate der Gottlosen.« (Aus einer französischen Handschrift des 14. Jahrhunderts.)

Wir würden da im Bilde die Idealgestalt eines frommen Menschen erwarten.

Davon ist hier, bis auf die kleine Medaillondarstellung des harfespielenden David, nicht viel zu sehen. Dagegen allerlei nackte Gestalten, die wilde Tiere und Hasen jagen.

Wir wissen wohl schon, daß das wenigstens zum Teil Allegorien des Kampfes mit dem Bösen sind.

Ja! — Aber weshalb müssen denn die Jäger nackt herumlaufen? War das ethisch, künstlerisch, klimatisch motiviert? Sind denn damals die fränkischen Jäger nackt herumgelaufen? Hören wir's heute nicht immer wieder, es sei schamlos, soviel Nacktes zu bilden, da wir doch in unserm Klima nur ausnahmsweise Nacktes sähen?

Aber man beachte noch anderes im Schmuck dieses Psalms. Da am Rande die böse sirenenartige Gestalt?

War die nötig?

War das alles nicht bedenklich für die Frommen?

Würden wir heute so etwas in einem kirchlichen Buche dulden? Und wenn auch das Bild eine Allegorie der bösen Weltlust wäre?

Wehe dem Künstler, der heute so etwas einer Behörde anzubieten wagte für religiöse Zwecke oder für pädagogische!

Damals aber war ein solches Werk — und wie wimmelte es gerade in den Psalterien und Gebetbüchern von humorvollen, satirischen Gestalten — der stolze Besitz einer Kirche und sicherlich galt es gerade als Volkserziehungs-, als Bildungsmittel vielfältigster Art der Kirche und seinen Fürsten!

Ein solches Psalterium, solcher Buchschmuck ist aber ganz und gar nicht eine Ausnahme. (Vgl. auch die Abb. 2 und 3.)

Das ganze Gegenteil. — Die Mehrzahl profaner und heiliger Schriften und Bücher des Mittelalters, die illuminiert und illustriert sind, dürften wenigstens etwas von »Gewagtem«, für unsere Augen »Unsittlichem« in Ornamenten oder »überflüssigen« Genrebildchen oder gar in den Hauptdarstellungen selbst zeigen. Sicherlich gibt die illustrative Kunst des Mittelalters noch gar sehr viel andere nackte Gestalten als nur Adam und Eva. Man schaue zu den Wasserspeiern unserer gotischen Kirchen. (Abb. 4 u. 5.) Welch lustiges Gestalten gestattete dort die Kirche. Oder aber die Geschichte der ersten nackten Menschen wird mit einer Ausführlichkeit geschildert, die uns nicht gerade motiviert erscheinen dürfte. (Vgl. die Alkuinbibel.) Die Illustration — nicht der Text — stellte damals die Bibel der Armen dar — und biblische Geschichten und christliche Moral erzählten auch die Kirchen in ihrem äußeren Schmuck.



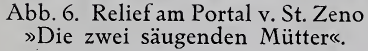

Abb. 6. Relief am Portal v. St. Zeno »Die zwei säugenden Mütter«.



Abb. 7. Relief am Portal v. St. Zeno in Verona. »Tanz der Salome«.

Und in diesem Schmuck, in den Reliefs und Figuren trat eine Freiheit der Anschauung, eine Gründlichkeit moralischer Belehrung dem bilderhungrigen Volke entgegen, der nur unserer Zeit, mit ihrer Angst vorm »unsittlichen Bilde« ihrem Bildungs⸗, d. h. Gesichtsmangel verschlossen bleiben konnte.

Bronzereliefs wie die des Portals von S. Zeno zu Verona spielen eine besondere Rolle in diesem »Anschauungsunterricht«. (Abb. 6 und 7.)

Oben ist in drei Szenen die Geschichte vom Tode Johannis des Täufers erzählt. Unten rechts (Abb. 6) sind zwei halbnackte Frauen zu sehen, die wenigstens insofern nicht sehr motiviert genannt werden dürfen, da nicht einmal Gelehrte wie Kraus oder Beißel sie als Illustration irgendeines *wichtigen* biblischen Heilgedankens oder Vorgangs haben feststellen können. *Gefordert* können wir sie nicht finden.

Hat man solche Darstellung an einer modernen Kirche versucht? Würde man es heute nicht wenigstens bemängeln, daß der erschlagene Abel vollkommen nackt dargestellt wurde?

Und oben an der gleichen Kirchentüre tanzt die Salome wie eine Akrobatin? (Abb. 7) — Obwohl sie einigermaßen bekleidet ist, dürfte es keinem Betrachter je möglich sein, eine solche Darstellung an sich für sittlich, d. h. hier für kirchlich sittsam zu erklären.

Doch da höre ich wieder: »ja — die Darstellung des Tanzes der Salome war hier doch motiviert.« —?

Ob man das heute motiviert nennen würde? — An einer Kirchentür?

Genügte uns nicht die Darstellung des Märtyrertodes des Johannes?

Und wenn schon der Tanz der Salome dargestellt werden sollte — brauchte gerade solche gemeine, die weibliche Gestalt prostituierende Stellung gewählt zu werden?

Nein — und ja! —

Vor einer bestimmten Antwort wäre weitere Umschau nach ähnlichen Darstellungen ratsam.

Die Salomebilder sind im Mittelalter nichts Seltenes — und fast als Regel ist festzustellen, daß die Künstler deutlich sich bemühten, eine möglichst unzüchtige Tanzgebärde zu zeigen.

Ist das kompromittierend für die Kirche — oder wird auch da versucht werden, von Anzeichen des »Verfalls« zu reden?

Wer »unsittliche« nackte und halbnackte Darstellungen als Werke der Verfallszeiten erkennen will — der wird freilich bei genauer historischer Revision in große Schwierigkeiten geraten — ist doch strengstilkritischer Betrachtung gegenüber die ganze mittelalterische Kunst bald Zeuge letzter antiker Reminiszenzen, bald neuen Werdens. Doch das ist hier nicht darzulegen.

Nicht nur die Bilder des ersten Menschenpaares, des jüngsten Gerichtes, nicht die noch ungezählten drollig satirischen Darstellungen in den liturgischen Büchern, nicht nur die Illustrationen der Romane des Mittelalters geben das Nackte ohne Bedenken. Das Thema der Salome z. B., besonders ihr zynischer Tanz hat die Künstler und die Welt damals scheinbar genau so stark interessiert — wie das letzthin bei uns der Fall war. —

Und wenn auch eine Bühnenkünstlerin heute als Salome weniger bekleidet tanzt als manche solche Salome-Tänzerinnen, deutlich wurde doch damals bei aller Bekleidung ein möglichst frivoler, unsittlicher Tanz dargestellt, der die Sinne der Betrachter hätte aufrühren können und wohl aufgerührt hat.

Freilich die Buchmalereien sah nicht jeder junge Mann. Es waren also nicht öffentliche Werke.

Hat man aber etwa die Portale mit ähnlichen Bildwerken



Abb. 8. Relief an der Bernwardsäule in Hildesheim.
Nach einer Aufnahme von F. H. Bödcker in Hildesheim.

verhängt? Hat man die Kirchenportale nur Erwachsenen und würdigen Personen gezeigt?

Die Bernwardsäule von Hildesheim, die vorm Jahre 1022 gegossen wurde, mag uns Aufschluß geben. Sie diente als Kruzifix für den Ostchor des Michaelsklosters! Auch hier zeigt Salome eine Tanzbewegung, die uns an den arabischen Bauchtanz erinnert, der im verpönten Genußlokal Moulin rouge die Lebewelt von Paris amüsiert. (Abb. 8.)

Welcher Künstler — welche Geistlichkeit wagte solche Säule aufzustellen?

Bischof Bernwards sittlich-erzieherische Bedeutung, seine Stellung als kultureller Führer der deutschen Christenheit zu rühmen, dürfte wohl überflüssig sein.

Und diese Erinnerung sollte uns schweigen machen und sehr nachdenklich in der Kritik unserer Bilderbetrachtung und Bilderverwertung.

War es nicht bewundernswert von der Kirche des Mittelalters, war es nicht sehr künstlerisch gedacht, nicht Anstoß am Nackten zu nehmen und nicht am an und für sich Unsittlichen, wie frivolen Tänzerinnen?

Solch sittlich-unsittliche Darstellungen offenbaren: Höchste Kunst darf tiefste Tiefen menschlicher Leidenschaften aufwühlen, wird uns packen dürfen mit all unserer gesunden sinnlichen Lust am Dasein und Werden.

Die dramatische Verknüpfung des betrachtenden Menschen mit dem Bildwerk war ein Faktor ganz gewaltig erzieherischer Bedeutung. Im Mittelalter war alle Kunst Lehrmittel.

Wie geistreich war damals die Kirche als Bestellerin der Kunstwerke, als Betrachterin der Menschheit. Wie fein hat sie in Legenden und Legendenbildern das Böse in den Dienst des Guten gestellt!

Nun machen wir guten Gebrauch von dieser Erkenntnis und folgen wir dem Beispiel der sittlich so erhabenen Kirche des Mittelalters! —

Haben wir den Mut dazu, das Nackte, das Unsittliche in den Dienst wenn nicht gleich der heiligen Kirche, so doch wenigstens der profanen Erziehung zu stellen?

Haben wir solchen Mut?

Die Künstler — vielleicht!?

— Aber die Maßgeblichen?

Eine Probe sei gemacht für viele.

Hier das bekannte Bild von Rochegrosse: der Untergang Babylons. (Abb. 9.)

Wie ist das Urteil über solches Bild?

»Solche Nacktheiten — sind empörend — noch dazu so im Vordergrund! Solche Stellungen oder Lagen. Solche kostümlich raffinierten Erfindungen — wie gefährlich als Anregung für frivolste Kostümierungen schlimmster Faschingsveranstaltungen.«

Konnte eine unzüchtige Salomedarstellung nicht ebenso »mißbraucht« werden?

Was stellt denn Rochegrosse dar?

Abb. 9. Rochegrosse, Untergang Babylons. Nach der Photogravüre in Proust, Le Salon de 1891.

Er schildert Nebukodonossars üppiges Fest — und wie ihm das Mene Tekel Upharsin an der Wand erscheint.

Also eine Stunde vollkommenen sittlichen Vergessens — und des Untergangs eines Volkes.

Das Bild exemplifiziert die Bestrafung, den Zusammenbruch eines durch Ausschweifung und Leichtsinn haltlos gewordenen Volkes.

Man erinnere sich der Entrüstung, die das Bild hervorgerufen. —

Hätte der Maler aber die Idee solcher Erzählung anschaulicher schildern können?

Etwa so, wie das schon hin und wieder gefordert wurde: der Maler schildere uns packend solche Strafgerichte, aber in einer das Schamgefühl nicht verletzenden Weise.

Vielleicht so: »Der erotische Dichter des babylonischen Volkes bei der Lampe — eine Verherrlichung der Aphrodite pandemos schreibend. Er stirbt den Tod eines Lüstlings.«

? ?

Ich höre aber noch andere Einwürfe.

»Ein solches Bild ist doch nicht zu vergleichen mit den unbeholfenen Darstellungen, die wir zuvor gesehen.«

Auf diesen Einwurf kann hier nicht ausführlich genug eingegangen werden.

Es genüge die Erinnerung, daß Darstellungsvermögen der Künstler und Anschauungsvermögen des Laien immer in Wechselbeziehung stehen. Für das Mittelalter waren jene für uns unbeholfenen Darstellungen vollkommen genügend, um die herrlichsten Vorstellungen und Illusionen im Gemüte des Beschauers zu wecken. Man lese die Dichter des Mittelalters.

Man vergißt ein sehr Wichtiges. Die Künstler des Mittelalters, deren Werke an den Kirchen, besonders da wo der nackte Mensch dargestellt erscheint, uns unbeholfen vorkommen, wollten genau wie die Künstler von heute das vollkommene Bild des nackten Menschen. Denn jeden Künstler charakterisiert geradezu der Wille zu höchster Vollendung. Nacktes von damals an den Kirchenportalen usw. ist also ganz dasselbe wie ein Akt in einer Kunstausstellung von heute — dem rein künstlerischen Wollen nach.



Abb. 10. Max Liebermann, Simson und Delila.



Abb. 11. Beardsley, Salomes Tanz.
Nach "The early Work of Beardsley". Text von Marillier, London 1899.

2*

Jede für unsere Augen vollständig ungenügend wiedergegebene Nacktheit usw. war für das damalige Volk Weckerin ganz der gleichen Illusionen, die wir vor einem neuen Bilde empfinden.

Ein gesteigertes künstlerisches Können verfeinert das Sehen. Und die Fähigkeit der reicheren Aufnahme der Dinge durch das Auge spornt wiederum das technische Vermögen an.

Liebermanns Gemälde Simson und Delila (Abb. 10) würde man sich — mutatis mutandis — im Mittelalter nicht gescheut haben in der Kirche auszustellen — und wenn wir heute die meisterliche Wiedergabe des Fleisches durch unsern modernen Künstler bewundern, so sei nie vergessen, daß die Meister von Hildesheim oder Verona oder anderen Portalen für ihre Zeit gleichen Ruhm beanspruchen, aber von der Kirche größere Anerkennung erfuhren als unsere Modernen!

Es ist eben sehr nötig, auch alte Bildwerke mehr von einem rein künstlerischen Standpunkte aus zu betrachten, und moderne Werke vom Standpunkte modernen Könnens.

Über Delacroix' Bild vom Untergang Babylons (Abb. 12) braucht dann nichts weiter zur Verteidigung gesagt zu werden. Es steht freilich höher als Rochegrossens mehr pädagogisch pathetische als malerisch befriedigende Vorstellung. Aber auch die Entrüstung über Beardsleys Illustrationen zur Salome (Abb. 11) sei streng kritisiert und zurückgewiesen unter Berücksichtigung des modernen Textes einer freilich nicht allen sympathischen Dichtung. Beardsley folgt dem Dichter seiner Zeit, wie die Künstler des Mittelalters der Auffassung und dem Sehen von damals. Der Wille, die Zeitgenossen zu packen, ist das Gemeinsame.

Zuvor muß die Frage, ob das Mittelalter wirklich das Nackte nur gekannt habe, wo es geboten war, auch in Bezug auf die frühchristliche Kunst geprüft werden.

Wie haben in den Katakomben die ersten Christen ihre Grabesstätten ausgemalt?

Wilperts monumentales Werk mit den vielen bunten Abbildungen erschließt uns leicht das ganze Betrachtungsfeld.

Wie schön wird Christus als guter Hirte allegorisiert, halbnackt voll anmutiger Bewegung. Das Orpheusmotiv kehrt

immer wieder. Amor und Psyche, die heidnischen Liebesgötter, sind sogar hier zu finden. Dort Bilder aus dem Geschäfte einer Putzmacherin oder der Blumenverkäuferinnen.

So verherrlichte man die Gräber der Märtyrer, mit denen wir uns doch wahrhaftig nicht an echt christlicher Sittlichkeit vergleichen können.

Und dort schon — nicht erst in den bösen Verfallszeiten der Renaissance — umfängt das Christenkind die Madonna wie eine Mutter.

Man vergleiche doch mehr unsere dekorativen Malereien in Kirchen und Friedhofshallen.

Wie ängstlich »byzantinisch-feierlich«) gebärden wir uns heute an den Stätten, die weitaus die überwiegende Mehrzahl der christlichen Jahrhunderte schon deshalb lieblich und mit irdischer Lust schmückte, um die Schönheit des himmlischen Lebens recht und voll fühlbar zu machen. — Freilich auch das Leben der ersten Christen ist ja schon in den schwärzesten Farben geschildert worden.

Doch sei hier wenigstens ein Wort über »allzu irdisch« aufgefaßte Madonnen gesagt.

Wie oft wird dem neueren Maler tadelnd vorgeworfen, das Kind oder die Madonna sei zu nackt. Und doch ist die Zahl von Madonnenbildern, die ein halb oder fast ganz nacktes Christuskind zeigen, vom 15. Jahrhundert an überwiegend. Und es könnten hier eine ganze Reihe von Madonnenbildern, die für Kirchen geschaffen wurden, zitiert werden, die die heilige Mutter halb entblößt oder stillend zeigen. Welch' wonnige Mütterlichkeit hat Nino Pisano († 1368) seiner stillenden Madonna in der Chiesa della Spina zu Pisa verliehen. War das nicht ein grosser Gottes- und Kirchendienst? (Abb. 13.)

Auch Jean Fouquets Madonna (Abb. 14) verherrlicht die Mutter.

Allerdings in einer streng kirchlichen Kunstgeschichte werden ja all solche Darstellungen getadelt, sie mögen einer Zeit angehören, welcher sie wollen.

Ja, ich las auch schon ernste Vorwürfe über Madonnenbilder, bei denen fast nichts von nackten Körperteilen der

Abb. 12. Delacroix, Tod des Sardanapal.

Mutter oder des Kindes zu sehen ist. Hier wird dann die Schönheit der Linie als »zu sinnlich« empfunden und ge-tadelt.

Andererseits wird von vielen Seiten geglaubt, man müsse die Nacktheit des Christuskindes als quasi vorgeschrieben ver-teidigen.

Die Nacktheit des Kindes bedeute nämlich dessen voll-ständige Armut. Sie sei also allegorisch von früheren Malern verstanden und sie müsse auch nur allegorisch von uns auf-gefaßt werden.

Dieser Rechtfertigungsversuch ist ebenso überflüssig als un-haltbar: biblisch und künstlerisch oder kunsthistorisch. Biblisch, denn im Texte heißt es, daß Maria das Kind in Windeln wickelte. Künstlerisch ist die Rechtfertigung unhaltbar, denn weshalb wäre denn die Madonna eines Raffael, eines Botticelli u. a. so vornehm gekleidet?

Weiter sei diese Frage hier nicht verfolgt.

Doch man denke auch noch an den nackten Christus am Kreuze und frage da nach der heute so streng geforderten Motivierung.

War und ist es unbedingt geboten, Christus entkleidet am Kreuze darzustellen? Es genügten ja doch nackte Hände und Füße und eine teils entblößte Brust!

Tatsächlich zeigen die frühmittelalterlichen Kreuzigungsbilder Christus halb oder ganz bekleidet.

Man hätte also ganz gut dabei bleiben können.

Weshalb nicht?

Und — mußte der h. Sebastian ganz nackt dargestellt werden? — Sollte nicht auch da ein hoher künstlerisch-erziehe-rischer Gedanke die Kirche geleitet haben?

So sei die Frage nach der Motiviertheit des Nackten er-ledigt und unsern Sittlichkeitssuchern sei geantwortet: Es gibt genug Nacktes in der Kunst der ersten 15 christlichen Jahrhunderte, das sich nicht als notwendig verteidigen läßt — das aber auch gar nicht erst zu verteidigen ist.

Der ersten Frage sind nun die Sätze entgegenzustellen: Die Darstellung des Nackten ist ein künstlerisches Problem von größter Wichtigkeit und größtem Wert. Das Be-

dürfnis nach möglichst vollkommener Wiedergabe des
nackten Körpers kennzeichnet geradezu künstlerisch
tüchtigste und reifste Völker, Zeiten und Bildner. Aus
dem sich immer steigernden Bemühen der Kulturvölker
um möglichst vollkommene Darstellung auch des
nackten Menschen spricht ernsteste sittliche Tendenz
zur Sachlichkeit und Wahrheit. In dieser Sachlichkeits⸗
liebe und in diesem Wahrheitsdrang triumphiert, unbeirrt
um mögliche erotische Wirkungen auf weniger sachliche Be⸗
trachter von Natur und Kunst, die empfindende schöpfe⸗
rische Menschheit durch geläuterte Tat und Anschauung.
Sie sieht den Menschen nicht mehr wie im Zeitalter rohesten
Primitivismus nur auf die geschlechtlichen Triebe und ihre
äußeren Merkmale hin an und sie bildet den nackten Menschen
immer vollkommener als Wunder und Lob der Schöpfung in
allen seinen Teilen. Es ist überdies fast selbstverständ⸗
lich, daß solcher Wahrheitsdrang ganz unabhängig ist
von Klima und Kleidung eines Volkes.

Um diese Sätze zu prüfen, seien nun Werke großer Per⸗
sönlichkeiten — und solche aus Epochen malerischen Könnens
betrachtet.

Wem ist noch das Werk der Gebrüder van Eyck, der
Genter Altar, unbekannt, dessen Jahr der Vollendung 1432
in der Entwicklungsgeschichte wenigstens der nordischen Kunst
von größter Bedeutung bleibt?

Die Wirkung des Werkes auf die damalige Christenheit
ist für uns hier das wichtigste.

Bei geöffneten Flügeln sah man auf diesem Altar wunder⸗
bare Landschaften mit der Anbetung des Lammes, mit heiligen
Pilgern und Einsiedlern, die Streiter Christi stolz zu Pferde,
und eine glänzende Kavalkade der gerechten Richter.

Nur auf den äußersten sehr schmalen Flügeln des ganzen
Werkes sind links und rechts die nackten Gestalten Adams und
Evas zu sehen (Abb. 15).

Wie wurde das Werk nun kurzweg genannt? Die An⸗
betung des Lammes? Nein. Auch nicht der Altar der wunder⸗
baren Landschaften. Sondern: Die Tafel von Adam und
Eva. Ja die ganze Kapelle hieß die »Adam und Evakapelle«

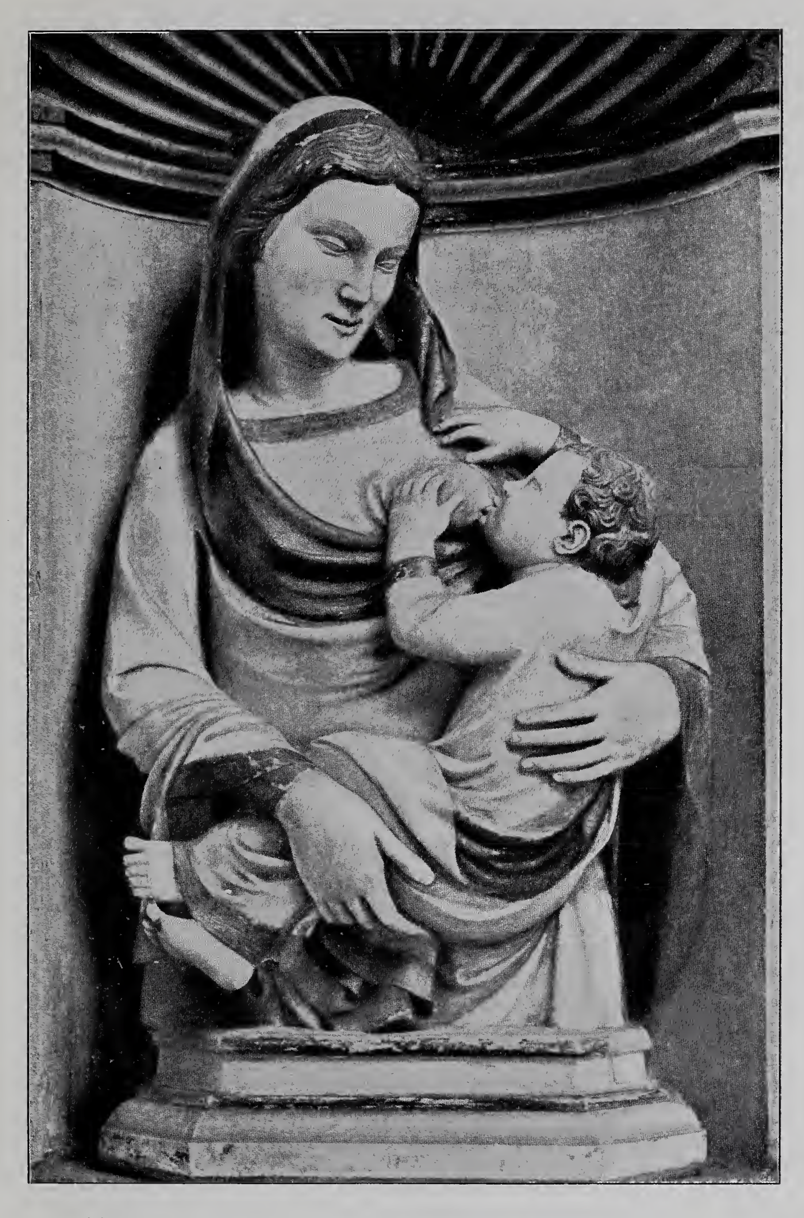


Abb. 13. Madonna des Nino Pisano (Pisa, Chiesa della Spina).
Nach einer Abb. in v. Rebers klassischem Skulpturenschatz.



Abb. 14. Madonna von Jean Fouquet.

im Munde einer zahllosen Menschenmenge, die damals und später dahinströmte.

Und die starke Wirkung des großen nackten Menschenpaares kam nicht etwa von einer besonderen Idealität von Schönheit. — Wahrhaftig: nach dem schönsten Weib und einem Adonis von Mann hat der Maler nicht erst gesucht.

Weshalb scheuen wir uns eigentlich, die beiden fast lebensgroßen Figuren des Altars häßlich zu nennen?

Es ist ganz das, was wir bei unsern »Sezessionisten« als häßlich tadeln: einen Körper, der so richtig »ausgezogen« aussieht, nicht wie ihn die Antike geschaffen.

Die Falten des Körpers, die häßlichen Muskeln, die vortretenden Knochen, das struppige Haar — mit einem Worte eine schonungslose Realistik sondergleichen für die Zeit (wenigstens in solchem Format) — und deshalb ein neuer großer Wert.

Die Figuren, in den Zwickeln oben, fallen dagegen sehr ab — sie sind schöner, züchtiger, konventioneller und vielleicht absichtlich wertloser.

Und auch auf Dürers gewaltig wirkendem Stich »Nemesis«, der Landschaft mit der großen nackten weiblichen Figur auf einer Kugel in den Wolken, ist nicht von einem schönen Weibe zu reden. Sicherlich hat das Weib nichts, was mit »klassischer« Schönheit zu vergleichen wäre. Wölfflin und andere nannten auch diese Figur »ausgekleidet«. Hier wie dort sind tatsächlich die Künstler so ganz in ihrer neuen Aufgabe, einen wahrheitsgetreuen Akt zu zeichnen, aufgegangen, daß die Akte etwas »Studienhaftes« behalten haben. So hat Dürer »das auf einer Kugel rollen« gar nicht weiter versucht darzustellen — wie Adam und Eva auf dem Genter Altar als Körper allein das Interesse des Künstlers und des Betrachters aufsaugen.

Sollte angesichts so bedeutsamer Werke die Frage nicht aufgeworfen werden dürfen: Was wäre geworden, wenn die Fürsten und Herren das Ausstellen bzw. das Verbreiten solcher Werke verboten hätten?

Hätte die künstlerische Entwicklung aber auf die Dauer gehemmt werden können?

Alle kernhafte Tüchtigkeit siegt doch und weder die plumpe Gewohnheit des Sehens noch rohe Unterdrückungslust aus »ästhetischen« oder politischen oder kirchlichen Erwägungen kann auf die Dauer gesteigerte Empfindungs- und Darstellungsfähigkeit hemmen.

Nach den van Eyck, nach Dürer kommt Rembrandt, der Maler und Empfinder. Man schaue sich gründlich Rembrandts geniales Radierungswerk an, um das Einheitliche von schärfstem Sehen und stärkstem Empfinden, von erstaunlichster Lust am Fleische und sittlicher Überzeugung zu fühlen.

Hat man Rembrandts Blatt »Adam und Eva« unterdrückt? (Abb. 16.) Oder ist an Rembrandts sittlicher Bedeutung zu zweifeln, selbst wenn man an seine erotischen Darstellungen denkt? So in die Bibel hineingelesen, wie Rembrandt, hat sich kein anderer Künstler und deshalb eben schildert er die Menschen wie von Leib und Blut seiner Zeitgenossen und Landsleute.

Von Rembrandt weg wäre ein Gang in eine moderne Kunstausstellung ratsam, und wer von ihr entrüstet heimkommen sollte, vertiefe sich in Rembrandts Werk, ehe er von sittlichem Verfall in der Darstellung des Nackten faselt.

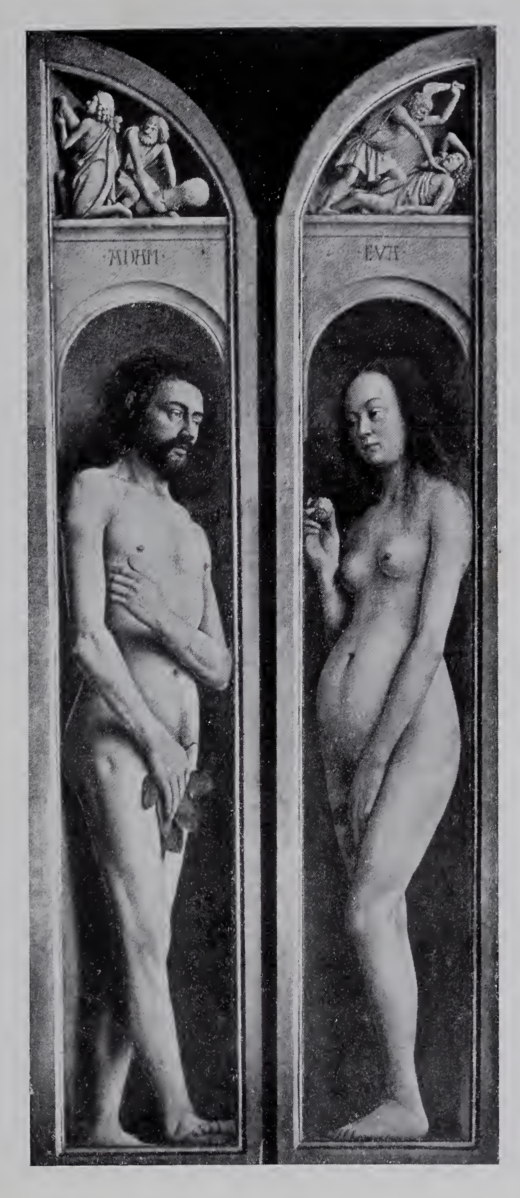


Abb. 15. Flügelbilder vom Genter Altar der Gebrüder van Eyck.



Abb. 16. Rembrandt, Adam und Eva.
(Radierung.)

Werden wir dann doch nicht die Art unserer Betrachtung ändern müssen?

Was hören wir alles tadeln über moderne Gemälde, die Nacktes oder Halbnacktes zeigen.

Gewiß, man darf über manche Geschmacklosigkeit empört sein. Aber doppelte Vorsicht sei da der Kritik angeraten.

Erstens mit Rücksicht auf unseren möglichen ideellen Gewinn. Wie viel Herrliches wurde anfänglich als Geschmacklosigkeit abgelehnt, was später für das Volk als Geschmack galt. Zweitens ist in vielen Fällen nicht so der einzelne Künstler anzuklagen als sehr unkünstlerische Zustände unserer Zeit. So unkünstlerische Riesen-Kunstausstellungen klagen an und für sich unsere Zeit an — nicht aber die ganz natürliche Folgeerscheinung des Haschens nach Sensation.

An solchen unglücklichen kunstwirtschaftlichen Zuständen tragen wir als Betrachter doch immer einen Teil der Mitschuld. Man bedenke aber und werde selbst solchen Geschmacklosigkeiten gegenüber milder, wenn ernste malerische oder bildnerische Qualitäten unleugbar sind, wenn also zu vermuten ist, daß von dem Künstler Großes zu erwarten ist.

Man unterscheide scharf zwischen Geschmacklosigkeit und Unsittlichkeit und erinnere sich, daß auch in der Kunst eine starke Verwegenheit ungleich höhere Werte enthält als ein angenehmes und weites Gefallsvermögen.

Das sagt uns wiederum die Geschichte.

Tilman Riemenschneider hat der Legende gemäß eine h. Maria Magdalena dargestellt, wie ihr in der Buße der ganze Körper mit langem Haar bewachsen (Abb. 17).

Wir bewundern die Statue weil — nun, vielleicht nur weil's so von der Kunstgeschichte vorgeschrieben ist, — und wir finden nichts Böses daran, weil — es ja eine Darstellung aus der heiligen Legende ist.

Wieder sei die Probe aufs Exempel gemacht. Leo Putz hat schon mehrfach das Thema gefesselt Fleisch und Felle, Fleisch und weißes Gefieder. Er könnte wohl besser als jeder andere Moderne eine solche Maria Magdalena malen. Doch die Kirche blieb bis jetzt als Bestellerin aus. Er wählte sich deshalb nicht ein religiöses Motiv, ein Motiv aus der Heiligen-

3*

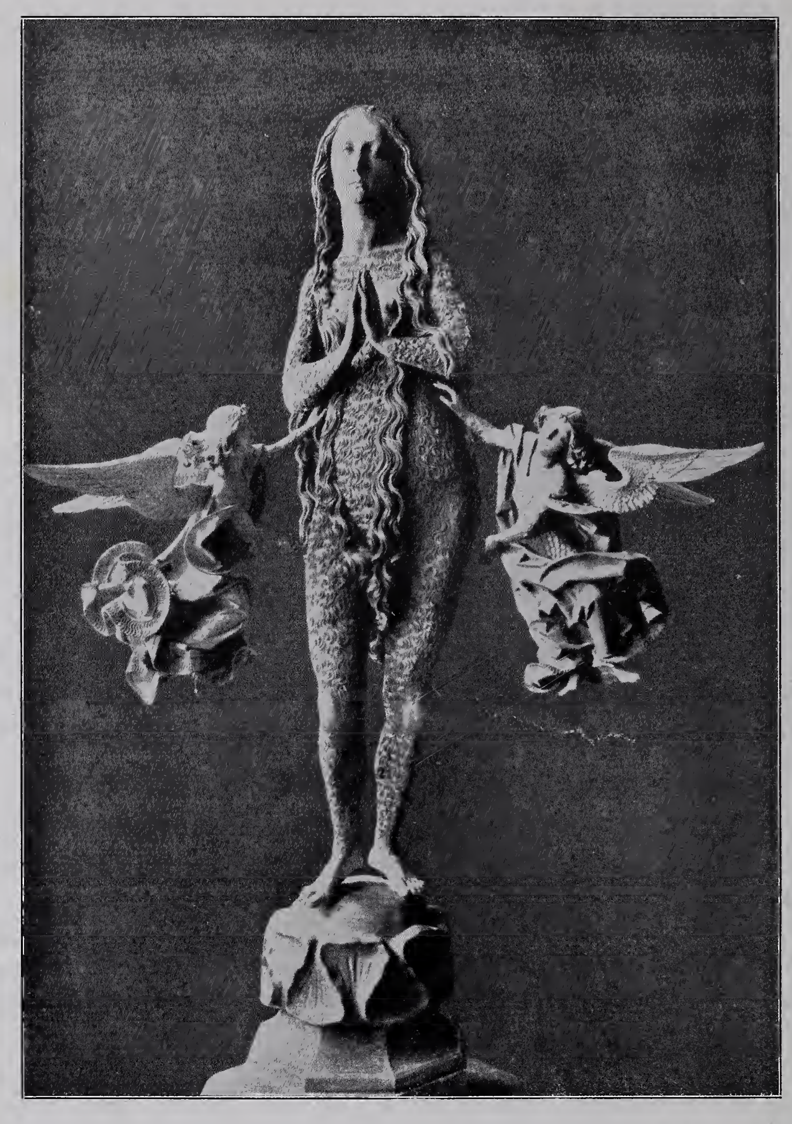


Abb. 17. Tilman Riemenschneider, Die heilige Maria Magdalena vom Hochaltar der Pfarrkirche zu Münnerstadt, jetzt im Bayr. National=museum München.

Nach Hirths Formenschatz.



Abb. 18. Leo Putz, Pfauin.

legende, sondern umging von vornherein den Vorwurf der Profanation. Er malte eine Wundergestalt. Ein Weib, das halb Pfau ist. Die Eitelkeit (Abb. 18). — Ich habe als Historiker das Recht, es genau zu vergleichen mit ähnlichen Bildern aller Zeiten, mit Riemenschneiders Maria Magdalena insbesondere. — Beschämend ist das aber: wir finden das Bild des Meisters Leo Putz frivol und vor Riemenschneiders Werk heucheln wir Religiosität!

Was aber würde erst unser Leo Putz hören müssen, wenn er eben eine heilige Maria Magdalena als berechtigten Vorwurf aufgegriffen hätte, das malerische Motiv des Nebeneinander von blühendem Fleisch und zotteligem Haar zu lösen?

Wenn wir nun aber noch weiter uns vergehen — und die Ausstellung eines solchen Bildes in profanen, ausschließlich künstlerischen Problemen dienenden Räumen nicht dulden wollen — wie sollen wir dann die Ausstellung einer nackten behaarten h. Magdalena am Altare einer Kirche, über dem Allerheiligsten — der Kirche verzeihen?

Irgendwo ist doch da Inkonsequenz der Anschauung und der Handlungsweise.

Ist es denn ein Zufall, daß Künstler allergrößter Bedeutung die Darstellung des Nackten so ernst verfolgten? Haben sie wirklich, wie der anfangs erwähnte Anonymus meint, das Nackte nur beiläufig und wo es das Thema verlangt, dargestellt? Kann uns der Kunst= und Nacktheitskritiker wirklich zuverlässig belehren, der nur Tizian und Correggio als »Nuditätenkünstler ohne Motivierung« kennt?

Ich denke unter diesen gerade wäre keiner eher und öfter zu nennen als Michelangelo. — Vielleicht kann uns aber gerade dieser Genius an ein gar hohes sittliches Gesetz erinnern.

Der David des Michelangelo ist splitternackt. Das läßt sich geschichtlich kaum als nötig motivieren.

Freilich, wenn dann erwidert wird: Michelangelo ist aber auch ein Meister des Verfalls, so kann dem nicht ohne weiteres widersprochen werden, da wir ihn kunstgeschichtlich an den Anfang des Barock stellen dürfen.

Weshalb ist aber auch der David des Donatello nackt, der doch der Frührenaissance noch angehört? Und weshalb hat der David des Verrocchio auch immerhin nur so wenig an, daß die Muskulatur der Arme und Beine uns gewaltig interessieren muß?

Ist nicht viel wichtiger zu sagen: Sie wollten alle das Nackte, gerade bei der Gestalt eines jugendlichen Kämpfers, weil hier die Schwierigkeit von unbeschreibbarem künstlerischen Reiz. Aber welch ein Gegensatz zu unserer Auffassung vom Nackten, vom göttlichen Sinne der menschlichen Gestalt. Diese nackten Davide — die schöne, männliche, kraftvolle Nacktheit galt den damaligen Kirchlichen als Bild der christlichen Tugend. Das hat der gelehrte Brockhaus in Florenz festgestellt.

Wer zählt die nackten Gestalten Michelangelos? Wer motiviert in jedem einzelnen Falle deren Nacktheit?

Fast alles, was nur irgend anging, hat Michelangelo nackt oder halbnackt dargestellt. Ja wo es noch nie gesehen war zuvor, hat er nackte Gestalten bekleideten vorgezogen.

Er legt nackte männliche und weibliche Gestalten an die Grabmäler — das war gegen jede kirchliche Tradition. Und gerade darin war er doch ein Zeuge tiefen Durchdenkens und Erfassens der alltäglichen Gebete der heiligen Messe. In den Tageszeiten ist die göttliche Ewigkeit verbildlicht. Die Ewigkeit, die kein modisches Kleid kennt.

Michelangelo malt sogar in der Palastkapelle des Papstes selbst das Jüngste Gericht und wagt es auch hier, Nacktheiten zu malen, die — sonderbarerweise den Leuten der »Verfallzeit«, wenn man mit besserem Rechte die faden Akademiker nach Michelangelo so nennen will — durchaus mißfielen.

Man denke sich aber auch eine solche Darstellung des Weltenrichters mit Maria und Johannes inmitten lauter gewaltiger nackter Leiber.

Hier konnte wohl ein Konflikt mit der Kirche nicht ausbleiben. Schon einer der nächsten Päpste wollte das Fresko herunterschlagen lassen. Er achtete den Geist des Ganzen geringer als das Einzelne, als Teile einzelner Gestalten.

Doch so weit kam es nicht. Man griff zu einem auch bei uns beliebten Mittel.

Ein Maler wurde gerufen — Daniele de Volterra — der mußte die Blößen zumalen. Nach ihm mußte ein anderer Hosenmaler noch etwas gründlicher vorgehen.

Auch mit dem herrlich bewegten Christus Michelangelos in Sta Maria sopra Minerva ging es ähnlich. Erst später erhielt die Statue ein bronzenes Lendentuch.

Zunächst mögen aber einige Bildwerke der Renaissance uns erinnern, wie sehr gern sehr viele große Meister Nacktes an heiligen Orten dargestellt haben, darstellen durften und sollten!

Wie hat doch Ghiberti an der östlichen Tür der Taufkirche zu Florenz des Weibes nackte Schönheit gefeiert! (Abb. 19.) Ist das nicht viel viel mehr als die Erzählung biblischer Geschichten?

Michelangelos Lob dieser »Pforte des Paradieses« mit ihrer edlen Sinnlichkeit war zutreffend.

Und Jacopo della Quercia hat an der Kirchentür von S. Petronio zu Bologna nicht nur die Erschaffung der Eva in schönster fleischlicher Verherrlichung geschildert.

Die Kirchentür von S. Petronio zu Bologna verdient genauer angeschaut zu werden (Abb. 20 u. 21). Wieviel Nuditäten sind da zu sehen. Sogar die Schande Noahs. — Daß das Thema aber an solchem Ort nichts Neues war, wissen wir schon. Und hier wird uns schon Erwähntes klar. Jetzt ist die Darstellung vollendeter — also wirklichkeitsnäher — und doch idealer. Wir aber haben solche Bilder schon konfisziert!!

Und wie viel derartige Werke wird jeder finden, der sich in den plastischen und malerischen Werken der Renaissance umschaut. Das sind nicht mehr Werke, die nur der Illustration, der Belehrung dienen wollen — sie sind Selbstzweck.

Nächst Michelangelo hat sich wohl keiner so wenig wie Luca Signorelli um die Motivierung von Nacktheiten gekümmert. Seine »Auferstehung der Toten« im Dome von Orvieto zeigt deutlich, daß dem Künstler viel mehr daran lag, als Darsteller nackter Leiber zu glänzen, denn als wortgetreuer Bibelerzähler. Und ganz wie Michelangelo kann er sich's nicht versagen, selbst beim Bilde der heiligen Familie nackte Gestalten wenigstens im Hintergrunde zu zeigen.

Mir ist aber nicht bekannt, daß irgendeines jener Werke, daß besonders eines jener Portale mit verführerisch schönen Adam- oder Evagestalten der Nacktheit wegen zeitweilig entfernt worden wäre. Kein Betrachter von damals nahm an solchen Bildern Anstoß.

Nicht einmal die berühmte Mitteltüre der Hauptkirche der ganzen katholischen Welt ist bis jetzt entfernt worden — und doch zeigt gerade sie nackte und halbnackte mythologische Darstellungen, die auch nicht ängstliche Gemüter von heute einigermaßen — an solcher Stätte — verblüffen. Hier hat Filarete um die Hauptbilder große Ranken gelegt und in diese Ranken nicht etwa Bilder der Kirche komponiert, sondern heidnische Allegorien. — Wenn auch diese Bilder ziemlich klein sind, so berührt doch die Darstellung des Schwanes, der die Leda umarmt, an solchem Orte reichlich befremdlich.

Würde heute auch nur entfernt ähnliches an einem Kirchenportal geduldet werden? Und wenn die Kirche es duldete,



Abb. 19. Ghiberti, Erschaffung Evas, Relief am Portal der Taufkirche zu Florenz.



Abb. 21. Jacopo della Quercia, Der Sündenfall.
Nach einer Aufnahme von Dr. F. Stoedtner, Berlin.



Abb. 20. Jacopo della Quercia, Steinskulpturen an der Kirche St. Petronio in Bologna.



Abb. 22. Rubens, Detail aus dem Jüngsten Gericht. München.

käme es doch wahrscheinlich zu einem Konflikt mit der Polizei — oder einem beleidigten Staatsbürger.

Heißt das nicht den großen Wandel der Anschauung, der inzwischen eingetreten ist, schlagend illustrieren?

Mir ist kein in unserer Zeit geschaffenes Kirchenportal bekannt, das eine Darstellung des Paradieses mit nackten Gestalten zeigt.

Als ob die Erinnerung gerade an schöne Unschuld unser Schamgefühl gröblich verletze.

Daß aber ein völlig nackter Christus, ein Jüngstes Gericht mit so viel nackten Figuren, wie das des Michelangelo, von einer Kirche aufgenommen wurde, für den völlig ausgeschlossen muß scheinen, der sich der Entrüstung erinnert, mit der z. B. Klingers Kreuzigung in — profanen Kunstausstellungen »aufgenommen« wurde.

Freilich wollen wir uns erinnern, daß nicht nur Michelangelos Jüngstes Gericht wegen der Nuditäten Angriffe und Eingriffe sich gefallen lassen mußte.

Die Jesuiten wollten z. B. das von einem bayerischen Pfalzgrafen für den Hochaltar der Jesuitenkirche in Neuburg bestellte »Jüngste Gericht« von Rubens, das jetzt in der k. Pinakothek in München uns entzückt, nicht aufstellen. Wer sich in Ausstellungen über moderne Nuditäten entrüstet, schaue sich gleich mal Rubens großes Jüngstes Gericht an (Abb. 22). Oder er gehe von Rubens zu einem unserer schwächlichen Kirchenbilder von heute und frage sich, welches Bild mehr packe — stärkere sittliche Wirkung ausübe.

Auch Paolo Veronese hatte Schwierigkeiten mit einem Mahl der Jünger. Er wurde vor den Inquisitionshof zu Venedig gerufen. Er verteidigte sich — wie noch in den Prozeßakten zu lesen — mit einer Berufung auf Michelangelos »Jüngstes Gericht«.

Der Richter aber erwiderte: »Wißt Ihr nicht, daß wenn man das Jüngste Gericht darstellt, für welches man keine Kleider annehmen darf, man auch keine zu malen braucht? — Was ist denn in diesen Figuren, was nicht vom hl. Geiste eingegeben sei?«

Dem etwas alltäglichen Einwand steht also doch ein feines künstlerisches Urteil zur Seite. — Nur wurde auch diesem Richter die Anwendung einer treffenden Erkenntnis zu schwer.

Er empfand, wie vom heiligen Geiste eingegeben Michelangelos Werk sei — und für den künstlerischen Adel des Werkes Paolo Veroneses hat er keine Empfindung. Die Ursache ist einfach: Das Moderne, also das Ungewohnte, gerecht zu beurteilen ist schwerer als das Alte, an das uns die Zeit gewöhnt hat.

Hierzu sei unserer kunstentfremdeten Zeit etwas über »Motivierung« gesagt.

Wir reden sehr viel über Motive der Künstler — und meinen dabei fast nie etwas anderes als die Handlung, den Vorgang usw., den er sich gewählt.

Aber ist denn damit sein Bildwerk motiviert? —

Kommt nicht Motiv von Bewegung — und ist nicht die innere Bewegung, das was den Künstler zu seiner Art, zu seinem Thema führt, das Entscheidende? Sollte das gar nicht vom Beschauer berücksichtigt werden?

Tut der Künstler nicht alles, hat er nicht alles zu schaffen proprio motu? D. h. ganz allein so, wie es nach seinem Empfinden, seinem Herzen, seiner ganzen inneren Überzeugung nach das einzig Wahre, das Beste ist?

Wir reden immer von Berücksichtigung des Schamgefühls der Menge — an das Schamgefühl des Künstlers vor seinem inneren Gewissen denken wir nicht.

Das ist eine armselige Zeiterscheinung.

Je höher der Mensch, je empfindlicher sein Gewissen — das ist kein Zweifel. — Wir verlangen aber gerade gern von den Größten, den wahrhaft Schöpferischen, daß sie gegen ihr Gewissen schaffen und klein beigeben — der misera plebs.

Das ist wie wenn sich jeder geistige Arbeiter und Schöpfer vom ersten besten Eckensteher Rat holen müßte. Jedenfalls ist diese Rücksichtnahme auf Inferioritäten (ein böses Übergreifen unserer sozialen Volksbeglückungstheorien) ein Zeichen bedenklichen Mangels an Ehrfurcht vor jener Größe und Schönheit, die nur aus maßloser Gewissenhaftigkeit gezeugt wird.

Wenn das große Werk eines tüchtigen Künstlers unsittlich genannt wird, nur weil die sekundären Geschlechtsmerkmale der Menschen nicht oder nicht genügend verdeckt sind — und wie oft kommt gerade heute dieser Fall vor (ich denke nur an

Boecklin, Marées, Klinger, Hildebrand, Volkmann, Stuck,) soll da nicht der Künstler über die Inferiorität und Schamlosigkeit der Anklage für den Ankläger erröten?

Und wie oft wäre ein nur geringes Maß von Überlegung nötig um einzusehen, daß da oder dort die Figur ganz oder halb bekleidet künstlerisch unbedingt ungünstig wirken müßte.

Man denke sich den Adam, auf dem Fresko Michelangelos in der Sixtina, in dieser Stellung, eingewickelt in Kleider. Man denke sich eine der liegenden Figuren der Medicäer-Gräber statt nackt — bekleidet! Würde nicht dieser ganze große Geist starker innerlicher Bewegtheit verblassen?

Man vertiefe sich doch einmal in die Werke Michelangelos, Rubens oder Rodins, um zu fühlen wie diese sittlich-künstlerische Notwendigkeit den Künstler zur Nacktdarstellung drängt. (Vgl. Abb. 23 Rodins kauernde Frau.)

Und bevor wir als falsche Sittenrichter unsere arg verkümmerte innere und äußere Anschauung verraten, sollten wir doch versuchen, rein verstandesmäßig dem Künstler nachzurechnen — weshalb er da oder dort Gewänder nicht brauchen konnte — und wenn sie nach allen möglichen Büchern der Geschichte zehnmal äußerlich »motiviert« wären.

Erst wenn wir soweit sind, das zu fühlen, könnten wir auf höhere Sittlichkeit hoffen.

Vorläufig schmeicheln die vielen verunglückten Maßnahmen gegen Werke großer Künstler nicht unserm Volksbewußtsein. Denen scheint wenig Achtung innezuwohnen vor großen Geistern — aber sehr viel schwache Rücksicht auf den Pöbel.

Der größte Künstler fühlt sich verpflichtet zu höchster Leistung. Das ist seine Sittlichkeit, die alles adelt und die wie Adeliges zu respektieren ist.

Die liegenden nackten Aphroditen des Tizian (Abb. 24) und Velasquez (Abb. 25), des Goya (Abb. 26) und des Manet (Abb. 27) sind schon, als im bewußten Wettstreit entstanden, Zeugen höchsten künstlerischen Ringens. Und das Nebeneinander mit den ungleichen Empfindungen, die die Gesichter der Aphroditen widerspiegeln, gebe uns noch ein ernstes Zeichen: Selbst das verführerische, lockende Anschauen des Betrachters kann Goyas Maja nicht unsittlich machen.

4*



Abb. 23. Rodin, Kauernde Frau.

Abb. 24. Tizian, Venus von Urbino, Florenz.

Abb. 26. Goya, Die nackte Maja.

Abb. 25. Velasquez, Venus und Cupido, London.

Abb. 27. Manet, Olympia, Louvre.



Abb. 28. Willi Geiger, Der Kuß.



Abb. 29. Goya, Das Liebespaar.

Und wenn Willi Geiger (Abb. 28) den Kuß so und Goya (Abb. 29) ihn anders zeichnet — so mögen das ja freilich keine Bilder für ein Schulbuch sein — aber, wer kann denn die Größe eines solchen Problems der Darstellung leugnen? Probleme, an die sich freilich nur große Künstler wagen können und sollten — denn eine Meisterung dieser Skala von Affekten von trauter Hingabe bis zu brutaler Leidenschaft oder widerwärtiger Sinnengier wie sie Goya schildert (Abb. 30), erfordert meisterliche Gaben. Solche Vorwürfe sind freilich nur künstlerisch zu bewerten, und sicherlich werden hier gerade bestgeschulte Kunstkenner strengere

Kritik üben. Sobald sie künstlerische Werte an solchen Bildern nicht sehen, werden sie die ersten Verdammer sein.

Vom Standpunkte dieser größten und fruchtbarsten Sittlichkeit aus der inneren Verpflichtung des Künstlers zu höchster Leistung betrachte man noch einige andere Bilder.

»Susanna im Bade« ein Wunderwerk des Tintoretto im k. Hofmuseum zu Wien. (Abb. 31.)

Eine unsittliche Geschichte dem Vorgang nach — der Bedeutung nach ein Triumph der Keuschheit. Ein wundervoller weiblicher Körper im Parke. Allmählich erkennt man hinter dem Blumenspalier die beiden lüsternen Alten. Man spürt, wie sie heranschleichen zum Überfall. Keuschheit und Begierde — in wunderbarer Wechselwirkung.

Und doch kommt mir's vor, als habe Tintoretto die beiden Alten nur angebracht, um uns hinzuweisen auf sein Werk — auf diesen herrlichen Leib voll adeligen Selbstbewußtseins, voll Leben und Wärme und Farbe und Licht.

An die sittliche Macht solcher Kunst ist zu glauben — auf sie muß hingewiesen werden. — Und wenn wirklich einmal ein Jüngling nur aus gesunder Sinnlichkeit ein solches Bild kauft — so kann die Wirkung nur vergleichbar sein einem Talisman, der vorm Gemeinen schützt.

Dem malerischen Wollen des Tintoretto verwandt ist das Wollen des Leo Putz, eines Künstlers unserer Zeit, der strengster künstlerischer Zucht und Schulung sich ergibt. Er malte einen Wundergarten. (Abb. 32.) Das Bild würde in mancher Kunstausstellung nicht geduldet! Es ist schon als unsittlich getadelt worden.

Was soll da am heftigsten verspottet werden, die künstlerische Gesichtslosigkeit — die Inkonsequenz?

Ein andrer, der alte Lukas Cranach, malte unseren Jungbrunnen (Abb. 33) wahrscheinlich für ein Schloß seines frommen Landesherrn. Man fand an solchen »Buhlschaften« sehr großes Gefallen. Und die sie malten, blieben doch auch noch als Kirchenmaler in Ansehen.

Sollte der genaue Vergleich beider Bilder nicht doch dazu führen, Putz in seinem künstlerischen Wollen höher einzuschätzen als Cranach.



Abb. 30. Goya, Sie sträuben sich. Aus den „Kriegsgreueln“.



Abb. 31. Tintoretto, Susanna im Bade. Hofmuseum, Wien.



Abb. 32. Leo Putz, Wundergarten.



Abb. 33. Lukas Cranach, Der Jungbrunnen. Berlin.



Abb. 34. Lukas Cranach, Der heilige Chrysostomus.
Kupferstich.

Und wenn gelegentlich ein Moderner die Szene aus dem Leben des h. Chrysostomus malt, wie L. Cranach sie gestochen — werden wir dann ganz sicher sein vor Entrüstung über moderne Unmoralität? (Abb. 34.)

Nur die Augen mehr auf, bitte, überall — besonders in den alten Kirchen!

Plafondmalereien wie Tiepolos Glorie der heiligen Therese, die uns unter die fliegenden Kleider bis fast an den Leib sehen lassen, könnte man geschmacklos nennen. Doch wieviel hätte wohl die Kirche verloren, wenn sie der einmal im Fluß befindlichen Tendenz der Malerei zum Großdekorativen entgegengetreten wäre! Wie hat sie immer durch künstlerische Auffassung die Menschheit gewonnen!

Ist es jemals für einen Künstler unsittlich, Gott und die Heiligen und die himmlischen Heerscharen in der Weise zu rühmen, die dem Künstler wie ein Glaube gegeben?

Leider haben sich dagegen sogar Kunsthistoriker von heute ausgesprochen. Was ist dazu zu sagen, wenn einer von ihnen ernstlich gemeint, solche Darstellungen himmlischen Paradieses entsprächen in ihrem Durcheinander nicht — ich weiß nicht ganz den Wortlaut — der Wirklichkeit. Die geradlinig angelegten Himmelsprozessionen und himmlischen Landschaften eines Orcagna oder Fiesole entsprächen vielmehr der religiösen Vorstellung.

Also auch für den Himmel der ewigen, d. h. doch der ewig jungen Kirche ein einziges ästhetisches Schema!

Gerade solche Vorschriften sind heute sittlich bedenklich. Denn ein Zwang zur Nachahmung eines ganz anderen Intellektes, einer ganz anderen Empfindung kann nicht im Künstler unanfechtbar Wahres zeugen.

* * *

Schönheit und Sittlichkeit, Unschönheit und Unsittlichkeit.

Immer wieder ist's zu hören; »Die Aufgabe der Kunst ist das Schöne.«

Ja! — Aber was ist schön? Wo hört das Schöne auf, wo fängt es an? Und wer will auch eine feste Grenzlinie zwischen sittlichem und unsittlichem Gebiet so ziehen, daß keine Grenzfragen und Streitigkeiten mehr entstehen könnten?

Wir wüßten vielleicht, was in der Kunst unsittlich ist — wenn wir wüßten, was schön ist.

Freilich ist das nicht so zu verstehen, daß man — wie das geschehen, Formelbücher schreibt — male so und es ist schön, komponierst du anders, so ist das unschön — fasse die nackten Leiber so auf, so sind sie sittlich — anders sind sie unsittlich.

Die historische Ästhetik wird da kurz sagen müssen: das ist unhaltbar. Wir kennen ja genug konkrete Schönheitsvorschriften. Dürer und wie viel andere große und kleine Meister haben einen Kanon der Schönheit aufgestellt.

Die Kanonvorschriften aber großer Meister sind uns wohl unvergänglich wertvoll als Dokumente der Selbstrechtfertigung — sehr kurzlebig waren sie aber immer als Lehrbücher.

Man verfolge trotzdem einmal die Idee von Schönheits- bzw. Sittlichkeitsvorschriften für Bildner. Auf wie absurde Wege führten sie uns.

Man könnte den Umfang der Leiber vorschreiben: was über ein gewisses Maß gehe, wäre unschön und unsittlich. Man könnte Brüste, die über ein gewisses Maß, relativ zum Körper, gehen, für unsittlich erklären. — Wie gut käme dann aber gerade mancher Darsteller perverser Erscheinungen weg.

Gewiß gibt es für den Künstler eine Grenze des Schönen — nämlich da und nirgend anders, wo die Kunst aufhört. — Etwas anderes ist's mit Schriften, die uns die modischen Schön-



Abb. 35. Tugendbrunnen, von Wurzelbauer, Nürnberg.
Nach einer Aufnahme von Dr. F. Stoedtner, Berlin.



Abb. 36. Lovis Corinth, Frauenraub.



Abb. 37. Daumier, La soupe.

heitsideale einer Zeit erklären wollen, wie z. B. Firenzuolas Diskurse über die Schönheit der Dame usw. Daß wir freilich vielen nackten und halbnackten Geschmacklosigkeiten begegnen, läßt sich nicht leugnen. Aber wir sind zu unbedacht, zu eilfertig, reichlich vergeßlich und inkonsequent im Urteilen auch hier. Wie wird pflichtschuldigst Wurzelbauers Tugendbrunnen in Nürnberg, der auf offener Straße steht, als altes Meisterwerk bewundert. (Abb. 35.) Ist das nicht eine unleugbare Geschmacklosigkeit, ja Roheit, Röhren in die Brustwarzen der Frauen zu stecken, um aus ihnen beständig Wasser fließen zu lassen? — Man vergleiche damit und mit jenen gotischen Wasserspeiern moderne Werke, die wohl auch schon wegen Geschmacklosigkeit, sicher aber als Unsittlichkeiten verurteilt wurden, z. B. Lovis Corinths Frauenraub (Abb. 36). Man kann Corinth nicht gerade einen Meister der Eleganz nennen, aber das künstlerische Können ist doch entscheidend, und wie oft ist das Beste schon beim ersten Erscheinen häßlich genannt worden — um später verherrlicht zu werden. — Daumier hat das Volk gezeichnet in seiner Kraft



Abb. 38. Mantegna, Bacchantenzug. Kupferstich.

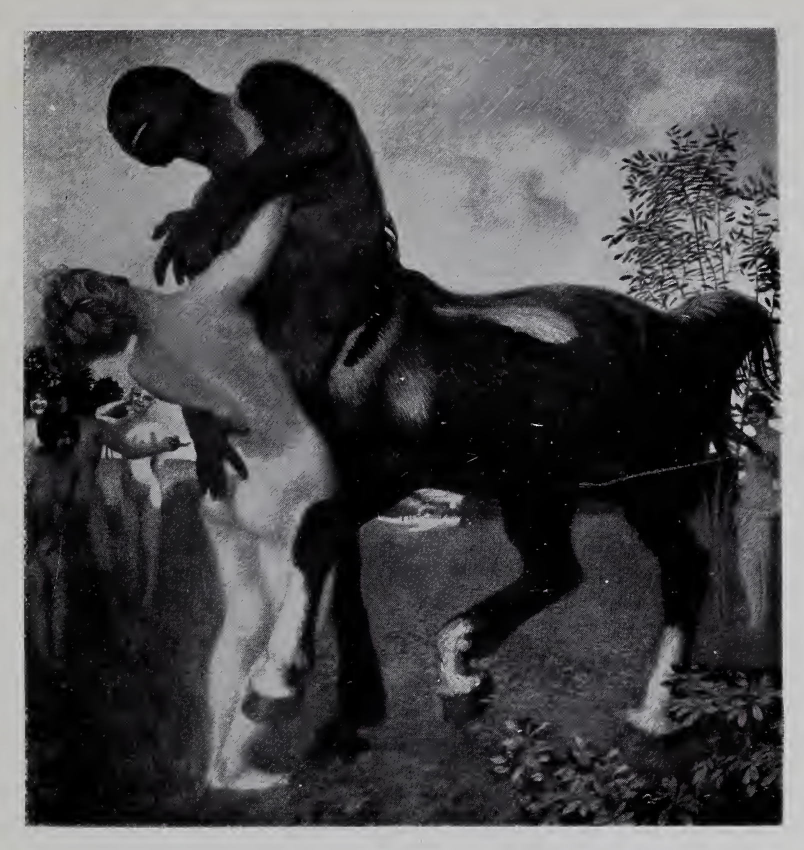


Abb. 39. Stuck, Kentaurenpaar.
Aus dem Werk »Franz Stuck, 30 Photogravüren« (Frz. Hanfstängl, München),

und Gier. Soll er das »geschmackvoll« tun?? (Abb. 37.) — Das Derbe muß doch derb, das Brutale brutal, die Kraft kraftvoll zur Erscheinung kommen. — Vgl. hierzu auch Abb. 38. — Hat auch nur ein großer Künstler davon eine Ausnahme machen können? — Über Stucks Kentaurenidyll (Abb. 39) ist also kein Wort zu ver⸗lieren. Es ist eine Dichtung von starker Naturlust. Wer sie nicht gelten lassen will, rede kein Wort mehr vom tiefen Gehalt antiker Mythen und nordischer Märchen. — Und wenn Klinger in seinem Zyklus »Vom Tode« das große »Und doch« der Menschheit gegen alles elementare Beengtsein verbildlicht, so ist der große, starke, nackte Mensch, der unserer kleinen Zeit⸗

spanne ganz anzugehören scheint, gerade recht gewählt — gerade diese Figur verkörpert unser Wollen und unser Verkettet=sein mit allen Erscheinungen der Welt von Anbeginn an.

Im übrigen sei hier nur eingeworfen, daß es auch von sehr großen Künstlern Werke gibt, die niemand dem Volke zeigen möchte: Sie gehen die Erotik an — aber nicht unsere Sache.

Wichtig ist dagegen die Frage, ob es nicht sehr häßliche Werke geben kann — von großer sittlicher Kraft?

Einige Werke sollen die Frage rasch beantworten.

Das Titelbild von Felicien Rops zu Péladans Vice suprême ist häßlich, ja widerwärtig.

Ein Gerippe im Frack zeigt im offenen Sarg das Gerippe einer Dirne im Froufrou ihrer Seidenröcke. Die Brüste sind künstlich. Der Fächer spielt noch in ihrer Hand.

Ebenso häßlich und — bitter moralisierend ist das Blatt von Rops »Mors syphilitica«, ein kreischendes Memento mori der Lebewelt. (Abb. 40.)

Hier ist tatsächlich ein Grenzfall gegeben.

Die ganze Darstellung ist geschmacklos. Aber deshalb noch immer geistreich in der Idee. Ein armer Schlucker an Geist hat nicht solchen Einfall — solche Macht des Ausdrucks.

Gerade eine Künstlerkommission dürfte in solchem Falle schwer ganz einig im Urteil sein — weil die häßliche Dar=stellung zu dogmatisch=allegorisch wirkt. Aber trotzdem müßte hier der moralische Wert, das moralische Motiv der Darstellung einen Freispruch, ja Anerkennung zeitigen.

Ob häßlich — ob schön — ein Kriterium in bezug auf sitt=liche Werte gibt keines von beiden.

Man könnte dagegen — allerdings nur vergleichsweise — das Bild Paters »Das Bad« (Abb. 41) eher für moralisch be=denklich halten.

Uns kann es aber wieder etwas anderes sagen.

Ein »Schutzmann« alter Observanz, der in kleinen Orten die höchste sittliche Instanz in Kunstdingen bildet, würde das Bild wohl aus dem Laden des Kunsthändlers entfernen.

Ein höherer Polizeichef, der künstlerisch gut bewandert ist, wird aber davon abraten, schon weil er in gewisse Verlegenheit kommen könnte. Das Original des Bildes ist nämlich im Besitz des Kaisers.



Abb. 40. Félicien Rops, Mors syphilitica.



Abb. 41. Pater, Das Bad.
Nach der Photogravüre in Seidel, »Gemälde alter Meister im Besitz S. M. des Kaisers«.

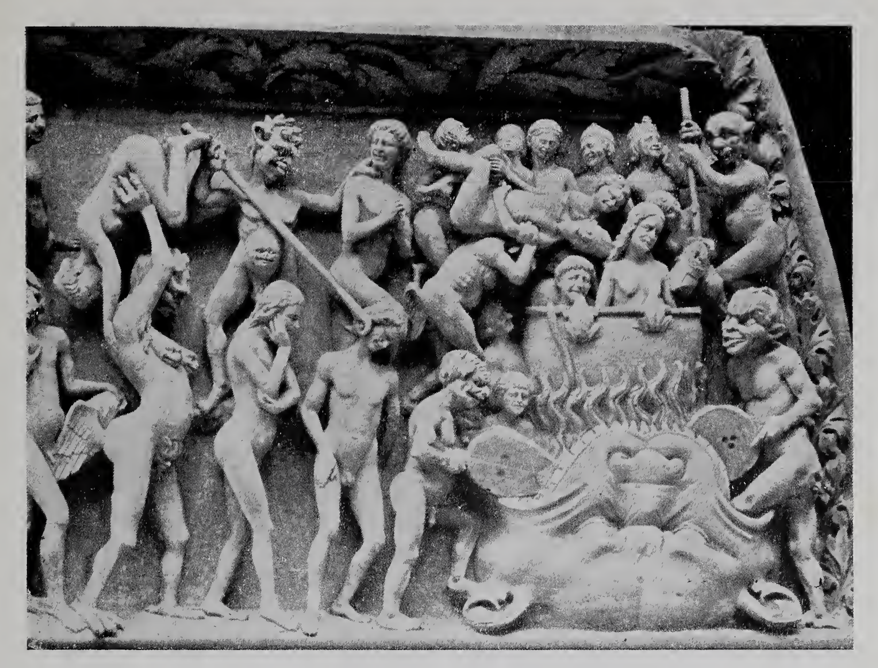


Abb. 42. Relief am Hauptportal der Kathedrale zu Bourges.
Nach v. Reber, »Klassischer Skulpturenschatz«.

Ein Beispiel für eine ganze Reihe häufig vorkommender Fälle. Kurz gefaßt: Das »Wo« des Bildwerkes entscheidet — und mit dem »Wo« das »Wie«. — Darüber sei am Schlusse etwas gesagt.

Jene Zeichnung von Rops mit der Dirne als Skelett täte am besten Wirkung, wenn man sie mit Hilfe eines Skioptikons in eine Stätte des Lasters — eine Spielhölle — ein Bordell werfen könnte. Es müßte da schreckhaft wirken — daß alle davonliefen.

Ich kann mir auch, nach Erfahrungen amerikanischer Kirchenpraktiken, denken, daß ein amerikanischer Sittenprediger auf den Gedanken käme, solche Bilder in der Kirche, als Unterstützung der Predigtwirkung zu zeigen.

Über solchen Gedanken schon dürften viele empört sein.

Weshalb?

Wer weit über unsere Zeit zurückschaut, würde darin nur ein Aufgreifen alter wirksamer Seelsorgerpraxis erkennen dürfen und müssen,

Mit welchen Farben haben denn gerade geniale Sittenprediger die Laster geschildert!

Ihr Rezept ist alt: Male den Teufel — doch mal auch die Wollust dazu.

Aber nicht nur die rhetorische Kunst, auch die bildnerische Kunst der mittelalterlichen Kirche hat sich solcher Mittel, die wir jetzt zu rasch als zu »amerikanisch« verwerfen, gern bedient.

Man denke an die Totentänze. An die oft stark sinnlich erzählenden Friese des Jüngsten Gerichts an und in unsern großen mittelalterlichen Domen. Reliefs des Jüngsten Gerichts, wie das an der Kathedrale von Bourges (Abb. 38), gibt es viele. Man erkennt sie vielleicht, mit ihrer drastischen Wonne am Fleische, an allen Menschlichkeiten, doch noch einmal als Rechtfertigungen des Rubens und der Modernen.

Wie herrlich ist doch gerade die Gruppe der »Frivolen« im »Triumph des Todes« im Campo Santo zu Pisa dargestellt — oder in der Spanischen Kapelle von Santa Maria Novella zu Florenz. — Und wie feine Statuetten kennen wir, die Tod und Sünde als Bild der Vergänglichkeit oder der Weltlust charakterisieren. Wie fein jenes schön modisch und galant frisierte und bewegte Dämchen — nachweislich von recht verführerischen Allüren der damaligen Zeit (Abb. 43 u. 44).

Wie reizend einerseits und wie ekelerregend andererseits ist die dreifigurige Gruppe der Vergänglichkeit in Wien (Abb. 45 u. 46). Freilich sind das Sittenpredigten, die viel geschmackvoller gehalten sind als jene von Rops.

Aber bei genauerer Umschau finden wir in Handschriften und in großen Bildwerken unserer Dome Werke, die sehr, sehr nahe an die »krasse Geschmacklosigkeit eines Modernen wie Rops« herankommen, und die sich der Idee nach ganz mit jener Allegorie decken.

Die Statue der »Frau Welt« an der Sebalduskirche in Nürnberg hat doch recht viel Ähnlichkeit mit Rops.

Und es ist doch noch mutiger, noch rücksichtsloser, etwas so Abschreckendes in Stein zu meißeln und an eine Kirche zu stellen — als nur in ein Buch zu zeichnen, was durchaus nicht jedermann zu sehen braucht. Ähnliche ganz oder einseitig vom Wurm zerfressene skelettartige oder fleischige Gestalten finden



Abb. 43. Der Tod und das Mädchen. Elfenbeinskulptur im National-museum in München.

Nach Hirths »Formenschatz«.

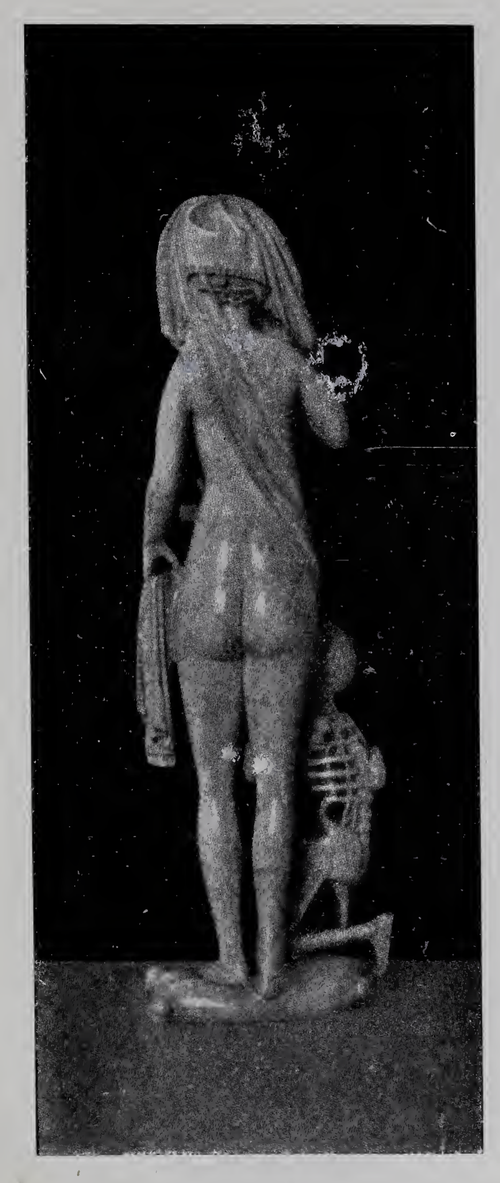


Abb. 44. Dasselbe. Rückseite.



Abb. 45. Allegorie der Vergänglichkeit.

Nach einer Tafel in »v. Schlosser, Ausgewählte Gegenstände der kunstindustriellen Sammlung des allerhöchsten Kaiserhauses«.



Abb. 46. Allegorie der Vergänglichkeit.

Nach einer Tafel in »v. Schlosser, Ausgewählte Gegenstände der kunstindustriellen Sammlung des allerhöchsten Kaiserhauses«.

sich auf unzähligen Gräbern. Auch ganz nackte schöne weibliche Gestalten, ohne Allegorie auf sündliche Vergänglichkeit, sind hier zu erwähnen. In der Vorhalle des Münsters zu Freiburg i. B. findet sich eine solche nackte Schönheit in recht guter Gesellschaft würdiger Gestalten (Abb. 48). Es ist das Bild eines fränkischen Ritters, der Welt und Minne allzusehr zugetan war. Neben ihm steht Frau Welt — die Wollust — nur in ein Bocksfell »gekleidet«.

Wenn das aber mit bewußter moralischer Absicht die Kirche guthieß, was veranlaßt uns, ähnliche Bilder, ähnliche Satiren auf erotische Lüste, auf Sittenlosigkeit, wie sie uns Willi Geiger oder Kubin geschaffen, wie sie sich im »Simplicissimus« und in der »Jugend« finden, abzulehnen?

Sollte es nicht doch im Grunde nur ein Vergeßlichkeitsfehler sein?

Ein Vergeßlichkeitsfehler ist's, wenn eine Zeichnung wie die des Guys moralisch abfällig beurteilt wird. Guys schildert das Leben einer modernen Dirne (Abb. 47). Wer moralisch ist, wird von solchem Weibe angeekelt. Der Kunstkenner aber wird die künstlerische Auffassung bewundern. Inhaltlich ist's aber immer eine Moralität, die garnicht beabsichtigt zu sein braucht.

Das werden wieder sehr viele nicht zugeben wollen — weil sie immer wieder an Vergleichsmangel leiden.

Hogarths Moralitäten läßt man nämlich gelten (Abb. 49 u. 50). Mir ist das unerfindlich — wenn man jenen Modernen nicht gelten lassen will oder wenn man die fein zugespitzte Goyasche Satire auf die Weisheit aller Hurenmütter: »Er muß stramm sitzen« (Abb. 51) als unmoralisch verkennt.

Je angenehmer an sich aber unmoralische Vorgänge oder Menschen geschildert werden, um so eher können sie unmoralisch wirken. Man vergleiche Abb. 52 mit ähnlichen Darstellungen derberer oder lieblicherer Auffassung.

Wenn Utamaro, der große japanische Meister, die prächtige Spazierfahrt einer Dirne (Abb. 53) schildert, ohne daß uns rein äußerlich irgend etwas als psychische Roheit verletzen könnte, so könnte das Bild sicher eher als jene des Guys oder Goya oder Hogarth, verführerisch wirken.



Abb. 47. Guys, Diskussion.

Solche Bilder aus dem Highlife der Halbwelt finden wir nirgends häufiger als in unseren »braven« Familienblättern.

An solchen Bildern ist ja meist insofern alles dezent als kaum etwas »Nacktes« zu sehen ist. — Oft genug wenigstens nicht so viel wie auf jedem »besseren« Ballfest.

Utamaros Holzschnitt aber könnte nur wegen des Inhalts unsittlich genannt werden, wenn nicht die hohe künstlerische Leistung das Werk davor schützte.

Man denke sich übrigens, wie das ja auch gern in gewissen Familienblättern geschieht, das Bild textlich erklärt, um zu ermessen, wie hier von der Beschreibung, ja nur von der Unterschrift eines Bildes sittliche oder unsittliche Wirkung ausgehen kann.

Auch das liebliche Porträt der Miß Kitty Fischer (Abb. 54) gehört hierher. Es bekäme einen andern Sinn, wenn drunter stehen würde »Die berühmte Dirne ihrer Zeit«.

Bilder ähnlicher Art sind aber in unsern Familienblättern sehr häufig und meist unsittlich, weil ihnen der künstlerische Wert fehlt und weil sie gern unsittliches Wohlleben schildern ohne künstlerische oder moralische Kraft.

Die künstlerische Potenz ist das Entscheidende. Manets Nana (Abb. 55) mag wiederum in Familienblätter nicht passen — die Kraft der künstlerischen Gabe schützt das Bild vollkommen vor dem Vorwurf der Unsittlichkeit. Solch Meisterwerk überzeugt freilich rasch, daß bildnerische Schamlosigkeit und Kunst weit voneinander liegen.

Doch auch darüber einige praktische Bemerkungen am Schlusse. Andererseits ist die Feststellung der künstlerischen Qualität nicht immer so leicht und deshalb lassen sich hier nie Streitfälle vermeiden.

* * *

Von hier zum galanten Bild.

Ein Meisterwerk Fragonards mag uns denken lassen an die große Reihe technisch höchst wertvoller, geschmacklich eleganter »galanter« Stiche des 18. Jahrhunderts, die heute mit Recht noch höher bezahlt werden als damals.



Abb. 48. Der Ritter und die Wollust. Skulpturen in der Vorhalle des Münsters zu Freiburg i. Br.

Nach einer Tafel aus »Unser lieben Frauen Münster«.



Abb. 49. Hogarth, Aus dem Zyklus: Der Weg des Liederlichen.



Abb. 50. Hogarth, Der Morgen.
Aus dem Zyklus der Tageszeiten.

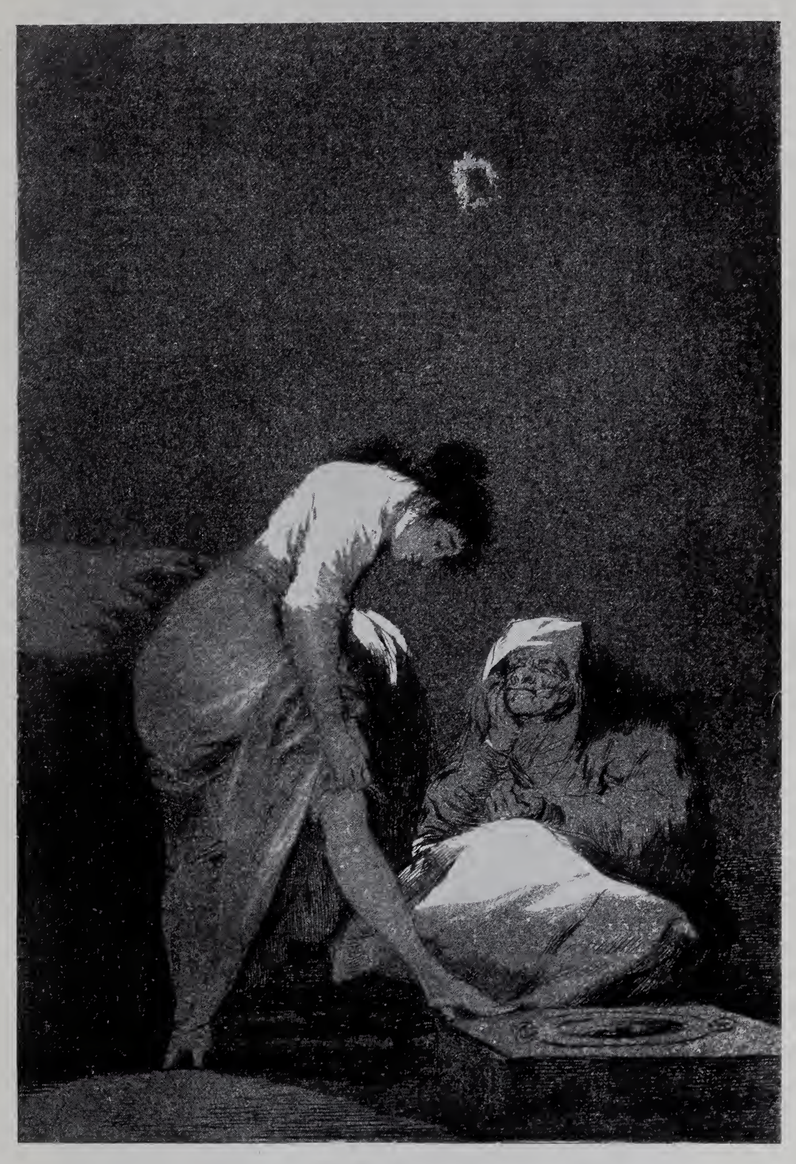


Abb. 51. Goya, »Er muß stramm sitzen«.
Radierung.

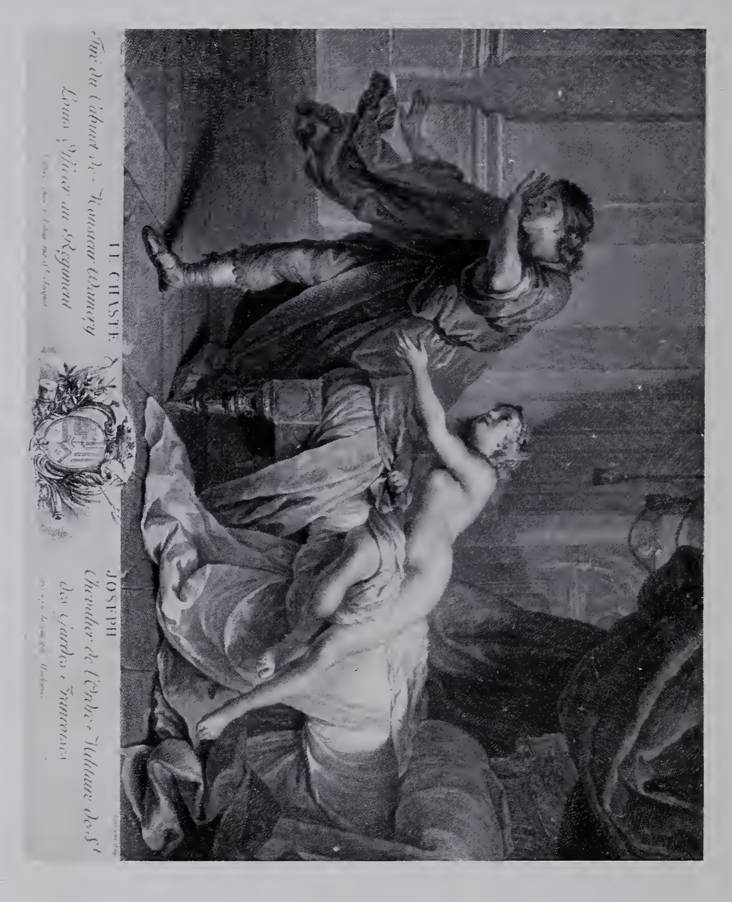


Abb. 52. J. Nattier, Joseph und Potiphars Frau.







Abb. 53. Utamaro, Spazierfahrt einer Kurtisane.
Dreiteiliger Farbholzschnitt. Kgl. Graph. Sammlung, München.



Abb. 54. Reynolds, Miss Kitty Fischer.
Stich in der Kgl. Graph. Sammlung, München.



Abb. 55. Manet, Nana.
Sammlung Pellerin, Paris.

Was alles das »galante Bild« des 18. Jahrhunderts uns nicht zeigt, aber andeutet, nicht laut sagt, aber vertraut und kichernd zuflüstert — das mag eine bildnerische Sittengeschichte, eine Geschichte der Erotik ausplauschen.

Die »galanten Stiche« verstärken jedenfalls die Überzeugung, daß nackt oder bekleidet, halbnackt oder halbentkleidet nichts in Dingen der tatsächlichen Sittlichkeit der Kunst entscheidet.

Weshalb sind diese galanten Blätter, die heute noch in den Boudoirs der Schlösser hängen, nicht längst unterdrückt und nach und nach polizeilich verbrannt und aus dem Bestande unserer Kupferstichkabinette entfernt worden?

Man kann von der Mehrzahl der galanten Blätter nicht bestreiten, daß sie unzüchtig sind, daß sie das Schamgefühl lachend verletzen wollen.

Aber sie verbrennen — wäre Barbarei. Denn, das ist die Hauptsache: Quod licet jovi — non licet bovi = was dem Kenner freudig zu besitzen und zu genießen erlaubt — das ist dem Proleten zu verbieten, wenn wir's gut mit ihm meinen. Und das wird uns leicht gemacht — wir brauchen nur schlechte Nachbildungen solcher Blätter, die den Kunstkenner nur beleidigen könnten, zu verbieten; dann ist die Menge ohnehin vor solchen Galanterien geschützt, was sehr nötig wäre.

* *
*

Süßlichkeit, Eleganz und Unsittlichkeit der Tendenz eines Bildes sind viel häufiger beieinander zu finden, als Herbheit und ernste Absicht.

Wenn wir die vielangefeindeten künstlerisch und kunstgeschichtlich bedeutungsvollen Wochenschriften »Jugend« und »Simplicissimus« durchblättern, so wird man das zugeben müssen.

Manches Bild, was wir da finden und an und für sich für verführerisch bedenklich erklären könnten, wird in all seiner Lüsternheit zu bitterböser und bitterernster Persiflage schlechter Sitten, durch den Text, durch die Worte, die das Bild erst zum ernsten Zweckgegenstand dieser künstlerischen Zeitschriften machen.

Zweifellos werden aber auch schön=geißelnde Bilder nur zu gern von unkünstlerischen Beurteilern mißverstanden. — Sicher ist freilich durch die Häßlichkeit der Karikaturen eines Thomas Theodor Heine, eines Wilke oder Bruno Paul oder Zille schon bei vielen mehr moralische und ästhetische Einsicht geweckt worden, als durch ganze Lehrbücher der Moral, des guten Anstandes und des guten Geschmacks.

Der Kampf gegen solche satirische Geißelung in künstlerischer Form ist kein Zeichen hoher kultureller Einsicht.

Wenn wir mehr von der Kunst der früheren Zeiten in unbefangener Weise gelernt hätten, würden wir höher stehen und nicht so dagegen eifern.

Versuchungsbilder verwendete das Mittelalter, wie wir anfangs gesehen, recht gern — zu sittlicher Erziehung. Es seien zuletzt noch einige derartige aus anderen Zeiten angeschaut, um zum vorläufigen Abschluß des Themas zu kommen.

Dem Normalabonnenten familiärer Unterhaltungsblätter entspricht die süße, milde lächelnde Art der Versuchung des heiligen Antonius, wie sie uns z. B. Grützner gemalt, ganz famos.

Ist das besonders moralisch?

Mir kommt diese Behandlung des Themas nicht ernst, sondern lax und dumm vor.

Ein Bild der Versuchung muß auch den Betrachter starke Regungen fühlen lassen. Je dunkler die Folie, je leuchtender die Gestalt des Heiligen. Selbst die Komik wird ähnlich verfahren.

Wie herrliche »Versuchungen« haben wir von größten Meistern. Welch köstlicher Spötter ganz unvergleichlicher Art ist P. Bruegel gewesen. Er geißelt die Wollust (Abb. 56) wie einer, der selbst die Lust als Geißel gespürt. — Wer dürfte sich heute trauen wie er, ohne Überlegenheit zur Schau zu tragen, das Böse zu malen, wie es die Menschheit herumirren macht? Die Erinnerung an solche Meisterwerke fehlt leider unseren Sittlichkeitsschnüfflern — wie unserer ganzen befangenen Anschauung.

Freilich es braucht ja nicht immer ein erotischer Gedanke zu sein, der uns verführt. — Aber nicht zufällig, und nicht aus Entartung ist in der Kunst die sinnliche Versuchung am



Abb. 56. P. Bruegel d. Ä., Allegorie der Wollust. Kupferstich.



Abb. 57. Cézanne, Versuchung des hl. Antonius.

häufigsten dargestellt. Es wäre nicht schwierig, allein an Versuchungsbildern die wichtigsten Phasen der malerischen Entwicklung zu vergegenwärtigen.

Geistreich schildert Teniers die Versuchung des h. Antonius. Die Göttin des Weltruhms nähert sich ihm als vornehme Dame. — Als Apotheose des Fleisches malte das Thema Cézanne (Abb. 57.)

Ein Moderner, Rops, hat sich wieder anders in den Sinn der Legende vertieft. Er will die Macht der Halluzinationen eines durch Askese fiebernden Mönches schildern. Der vertiefte sich in allerlei biblische Erzählungen, Regungen der Natur erwachen — er fleht zum Kreuze, der Fieberwahn erschreckt ihn, das Bild des Heilandes sinkt herab vom Kreuze und er sieht im Traum die nackte Gestalt eines blühenden, wollustleidenden Weibes.

Ein Thema tausendfach variiert ist das der Sünde — Moralisches wollend und vielleicht unmoralisch wirkend. Und wie groß der Gewinn für die Kunst durch solche moralische Themen.

Und — möge nie das Bild der Sünde, niemals in all ihren Gestalten möge es und wird es aus der Aufgabenreihe der Künstler entfernt werden.

So wirke wie eine Allegorie dieses ganzen Themas ein Bild des Hieronymus Bosch »Der Garten der Lüste« (Abb. 58).

Ist es sittlich? Ist es unsittlich?

Noch einmal: das kommt auf uns *Betrachter* an.

Der es malte war ein gar frommer Mann und doch in seiner schöpferischen Sensibilität ein Verwandter des Rops.

Es ist ein Bild der Freude an der Welt, an schönen Frauen und edlen Spielen.

Und ein Bild der menschlichen Torheit, der Qualen sinnlicher Leidenschaften und Leiden.

Ein Gruß aus einer Gefühlswelt jenseits von Mittelalter und Neuzeit, jenseits von Gut und Böse.

Philipp II. von Spanien, der alles daran setzte, der großen bedrohten Kirche die ganze Welt zu erobern, liebte solche Schöpfungen Boschs — gewiß nicht nur malerisch — über alles.

Die letzten Blicke des Königs ruhten mit Wohlgefallen auf solchem Bilde.



Abb. 58. Hieronymus Bosch, Der Garten der Lüste. Fragment.
Nach einer Heliogravüre im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses.

Sollte es ihm nicht etwas anderes gewesen sein als ein Garten der Lüste.

Ein Bild der Schönheit von dieser Welt und aller Kunst — und einer Welt himmlischer Vorstellungen?!

Nur wenige Bemerkungen mögen den angestellten Betrachtungen von Bildwerken folgen: Es sind Forderungen aufzustellen, daß es besser werde.

Wenn wir auch noch so viele Werke der Vorzeit betrachten wollten, so wären immer wieder zwei Hauptergebnisse festzustellen.

Die Bezeichnung »unsittlich« ist ganz unabhängig von der Darstellung, wenn diese ernstem künstlerischen Willen entsproß.

Ein Vergleich unserer Betrachter nackter oder möglicherweise unsittlich wirkender Werke mit den Betrachtern früherer Zeiten (etwa bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts) muß feststellen: daß wir weit ängstlicher sind als früher.

Es ist von einem Verfall nicht der Kunst, wohl aber der Kunstbetrachtung zu reden. Das sagt der Vergleich von neunzehn früheren Jahrhunderten mit dem letzten.

Die Notwendigkeit einer Verbesserung, d. h. nichts weiter, als einer Klärung unserer Anschauung im optischen wie im übertragenen Sinne ist nicht zu leugnen.

Wie ist da zu helfen?

Kurz gesagt: durch möglichst reiche Anschauung. — Zu solcher haben wir in unserer abbildungsreichen Zeit viel, viel mehr Gelegenheit als irgendeine andere. Und je mehr wir sehen — und vergleichen, um so mehr werden wir uns unserer beschränkten Betrachtungsweise schämen müssen.

Darauf hinzuweisen hat der Kunsthistoriker Recht und Pflicht, der von der Schönheit seines Berufes überzeugt ist, weil die Ergebnisse seiner Betrachtungen der Schönheit und Freude unseres Lebens zugute kommen sollen.

Reichere Anschauung wird dann auch falsche historische Dogmen zerstören — und unhaltbare Geschmacksregeln der Gegenwart.

Wenn diese Schrift zu erweiterter Kunstbetrachtung angeregt haben sollte, so ist der Hauptzweck erreicht, denn dann ist an allen Punkten eine Verbesserung unserer so unkünst-

lerischen und unpädagogischen Betrachtung »unsittlicher« Bildwerke zu erwarten, der durch Strafparagraphen nie erreicht wurde, wie ja eine bessere frühere Betrachtungsweise, ganz unabhängig vom jeweiligen Kunstgeschmack, solcher Paragraphen entbehrt hat.

Man wird dann auch nicht nach Vorschriften für die künstlerisch-sittlische Darstellung verlangen.

Im Gegenteil.

Denn, wer die ganze Welt der Schönheit prüft, wird finden: auch beste aber enggefaßte Regeln, haben weder für den Schaffenden noch für den Betrachter aller Zeiten bindenden Wert. Und komme die enge Regel von Dürer oder L. B. Alberti, Leonardo da Vinci oder Raphael Mengs.

Jeder dieser Gesetzgeber hat Wert für sich — Wert vor allen Dingen für uns beim Betrachten ihrer Werke. — Aber ein Tüchtiger hat nach und neben dem andern recht.

Deshalb aber wird man der Kunst volle Freiheit wieder zurückgeben, dagegen viel ernster als bisher strengstes Vorgehen fordern gegen allen Schund, der wie Unkraut künstlerisches Genießen und Schaffen jetzt überwuchert.

Aber diese Forderungen setzen schon ein Niveau der klaren Betrachtungsfähigkeit voraus, das hoch über dem bisherigen liegt.

Kunst von Nichtkunst gerade in diesen Fragen zu unterscheiden, ist schwierig.

Wir müssen da, wenigstens vorläufig, einen Ersatzweg finden.

In Gerichtsverhandlungen ist vom Vertreter der Staatsbehörde wohl mehr als einmal geltend gemacht worden: — Sachverständige könnten nicht entscheiden, was das gesunde Volksempfinden verletze.

Meines Erachtens liegt in solchen Einwänden eine einigermaßen richtige Feststellung und ein sehr bedauerliches Versehen, wenn nicht eine gewisse staatspolitische Angst vor Konsequenz und zu viel Rücksicht auf die Inferioren dcs Volks.

Richtig ist: Kunst und Volk haben sich leider recht sehr getrennt. Doch kann das hier nicht weiter untersucht werden. Immerhin ist es — genau geprüft — nicht so schlimm im allgemeinen. Wer gut in Kunst- und Künstlergeschichte Bescheid weiß, wird aus Antike, Mittelalter und Renaissance genug von

den verschiedenen Wegen des „Volksgeschmacks“ und des künstlerischen Willens gerade größter Maler und Bildhauer zu berichten wissen. — Jetzt freilich ist die Trennung von Künstlertum und Volk eine sehr große. Das Volk ist vollkommen gesunder künstlerischer Anschauung entfremdet — es ist belehrt worden, die Dinge gedächtnismäßig, geschichtlich usw. anzuschauen. Andererseits verfolgen ganze Gruppen von Künstlern die offensichtliche Betonung der äußerlichen Mache. Das beiderseitige Verlassen naiverer Anschauung — und Gabe erklärt diesen Zwiespalt.

Wie da sehr bald abzuhelfen ist, mag das Schlußwort sagen.

Auch der Einwand gegen Sachverständigenurteil in unserer Frage dürfte wohl leicht sich widerlegen lassen in der Praxis.

Nur Künstler als Sachverständige zu fordern, wäre immer falsch — besonders heute, aus angedeuteten Gründen. — Weshalb aber sollten nur in Kunstdingen nicht Sachverständige zur letzten Urteilsbildung berufen sein?? „Sachverständige“ und „Volk“ sind doch keine Gegensätze. — In allen möglichen anderen Fragen der Rechtsprechung werden Sachverständige aus dem betreffenden Berufskreis, dem betreffenden Stand usw. usw. gehört — ganz einfach, weil man beste Vertreter des Volkes hören will. Auch der Sachverständige ist „Volk“ — nur der Qualität nach unterscheidet er sich von ihm.

Sachverständigenurteile sind also nachdrücklichst als einzig zutreffend zu fordern in Fragen „unsittlicher Bildwerke“.

Es ist ganz entschieden sogar dem oft anscheinend berechtigten staatspolitischen Einwande deshalb entgegenzutreten — weil eine gegenteilige Ansicht dem Staate in den weitaus meisten praktischen Fällen eine Handhabe geben würde, gegen unsittlichen Schund vorzugehen.

Wieso?

Fast allgemein dürfte gefordert werden, daß die Polizei gegen all den unsittlichen Schund und Kitsch, der sich auf der Gasse und ihren Läden breit macht, energisch vorgehe.

Aber gerade die Polizei hat da oft einen schweren Stand — sie hat berechtigte Geschäftsinteressen nicht zu verletzen und hat täglich mit Zweifelsfällen zu tun.

Wie soll sie da vorgehen?

Kann sie eine Norm aufstellen, nach der sich der Handel ebensoleicht richten könnte, wie sie selbst?

Ja — einzig dann, wenn die Polizei sich dazu entschließt, den künstlerischen Gesichtspunkt vor allen Dingen zu berücksichtigen.

Für das Künstlerische an sich entscheidet die Form. Was zu bekämpfen ist, ist der „Kitsch" — das Formlose.

Es ist vorläufig, so lange wir nicht eine gesunde Betrachtungsweise wieder erworben, zu fordern, daß das Urteil des Laien, des gerichtlich konstruierten »Normalmenschen« in Fragen sittlicher oder unsittlicher Kunst vor Gericht ausgeschaltet werde. Der »Normalmensch« kann uns heute nicht als Norm gelten, weil er im Vergleich zu allen früheren Zeiten anormal tief steht.

Man denke allerdings nicht mit naheliegender Dünkelhaftigkeit, gewisse gelehrte Examina oder hohe amtliche Titel machen den Menschen reif zu entscheidender Beurteilungsfähigkeit. Auch ein Patent auf sittliche Tadellosigkeit gibt kein Recht auf Qualifikation.

Eine Qualifikation hierzu gibt nur eine möglichst reiche und ernste künstlerische Anschauung.

Freilich, jeder künstlerischen Ansicht haftet — glücklicherweise — Subjektivität an. Deshalb muß in kritischen Fragen ein möglichst hohes Mittel reifen Urteils gesucht werden. Und ein solches möglichst hohes, künstlerisch unanfechtbares Urteil wird am besten erlangt werden von einer Kombination der Meinung schaffender Künstler und künstlerisch genußfähiger Betrachter. Diese sollten aber nur dann für geeignet zur Meinungsabgabe gehalten werden, wenn sie ein möglichst weites Kunstgebiet ohne ästhetische Voreingenommenheit zu überschauen und zum Vergleich heranzuziehen wissen. — Aus solcher Kombination nur könnte vorläufig ein zutreffendes Urteil zu erwarten sein, ein Urteil, das freilich Zeitgenossen allgemein natürlicherer Anschauung der Kunst leichter fällen konnten.

Das läuft auf eine Forderung hinaus, die das Münchener Polizeipräsidium durch Bildung einer gelegentlich zu hörenden Sachverständigenkommission etwa erfüllt hat.

Man hat nicht gerade einen Künstlergerichtshof gebildet, aber das Polizeipräsidium weiß sich durch ein Kollegium von Künstlern und Gelehrten — deren Zusammenstellung freilich in fast allen anderen Städten größte Schwierigkeiten machen dürfte — in Zweifelsfällen bei Theateraufführungen usw. doch beraten und gefördert.

Gegen Künstlergerichtshöfe weiß man viel einzuwenden. Der Staatsmann sagt, das Gesetz ist die vox populi — die Stimme des Volkes — also muß das Volk gehört werden, d. h. ein erster bester und braver Familienvater gilt uns in seinem sittlichen Urteil mehr als das Votum großer Künstler, die in einer ganz anderen Welt leben.

Für die Publikation aber eines ausgesprochen erotischen Werkes ist in allen Zweifelsfällen als entscheidend zu berücksichtigen die Qualität der Erscheinungsform. Zur Qualitätsbewertung dient der wissenschaftliche, der unterrichtende oder künstlerische Charakter. *Ebenso wichtig und bisher viel zu wenig beachtet ist aber auch die Qualität der rein äußerlichen Erscheinungsform.*

Ein auch literarisch hochstehendes Werk von erotischem Gehalt wird dann nicht zu bekämpfen sein, wenn es typographisch meisterlich hergestellt ist, wenn es auf vorzüglichem Papier gedruckt ist und wenn auch etwaige Illustrationen von Künstlerhand herrühren, so daß das Ganze von unzweifelhaft hohem buchkünstlerischen Werte ist, wenn es auch technisch das Bestmögliche darstellt. Ein Werk von unanfechtbarer äußerer Qualität wird meist so teuer sein, daß es nur in enge Kreise gelangt, es wird einem „Privatdruck" gleichen. Wie ja auch die wissenschaftliche Qualität eines Buches, das sittlich-unsittliche Fragen behandelt, selbst bei bescheidener äußerer Form dem „Volke als Masse" nicht schaden kann, weil sie Kenntnisse voraussetzt, die doch nur kleineren Kreisen eigen sein können.

Die Angst, daß das „Volk" verletzt werden könnte, wird durch Beachtung der Qualität, der Güte am sichersten beseitigt.

Aus gleichem Grunde wäre jede Reproduktion nach einem erotischen Werk zu verbieten, die nicht auf solcher bestmöglicher technischer Höhe steht, daß sie nicht als phototechnisch-

meisterlich bezeichnet werden könnte — ganz abgesehen davon, daß auch die reproduzierte Darstellung künstlerisch sein müßte.

Es wären ohne Bedenken alle billigen Werke voller Nachbildungen erotisch galanter Stiche und Bilder zu verbieten. Denn die technische Meisterschaft ist bei der Bewertung jener galanten Meisterwerke ein Faktor, mit dem Künstler wie Kenner sehr wohl rechnen.

Es ist allerdings auch zu berücksichtigen, daß die moderne graphische Vervielfältigungskunst große Auflagen eines Blattes herstellen kann, ohne daß die technische Qualität litt.

Immerhin wird auch dann kunsttechnisch wählerische Beurteilung sehr wohl eine Grenze feststellen können. Man würde ohne Bedenken die Höhe der Auflage für gewisse Werke, die man für sittlich bedenklich erklären kann, beschränken können. Denn der entscheidende Standpunkt des Staates ist doch der, daß die breite Masse des Volkes vor unsittlicher Ansteckung behütet werde, gleichzeitig darf aber der Staat seine Pflicht nicht verletzen gegenüber werkeschaffenden Meistern der Kunst, gegenüber Bestrebungen zur kulturellen Verbesserung.

Das kann geschehen, wenn er ihm zweifelhaft scheinende Werke nur in denkbar bester technischer Qualität duldet. Je teurer das Werk, um so mehr ist das Volk vor etwaigen Gefahren geschützt — und das Werk wird um so teurer verkauft werden müssen, je schwieriger und sorgfältiger die Herstellungs- bzw. Vervielfältigungsart und je kleiner die Auflage.

Daß wir gegenwärtig eine ganze Reihe von Abbildungswerken haben, die fast ausschließlich Abbildungen alter oder neuer Erotika zeigen, ist an und für sich kein Unglück.

Auch aus solchen Zusammenstellungen ist viel Gutes von Einsichtigen und Erkenntnisbedürftigen zu lernen. Derartige Werke sind schlechtesten Falles doch ein notwendiges Übel, so lange wir vollständig falsche Vorstellungen von Kultur und Sitte der Vorzeit besitzen. — Aber für die weiten Volkskreise sind solche Werke nichts und der kleine Kreis von Kennern und Historikern usw. wird schlecht belehrt oder nur geschmacklich angewidert, wenn kostbare Originale dort in einer technisch so rohen oder flüchtigen, ja falschen Weise wiedergegeben werden,

daß alle ursprüngliche technische Feinheit beeinträchtigt wird oder fast ganz verloren geht.

Hier gilt es tatsächlich, das Volk zu schützen — durch strengere Beachtung nicht nur des künstlerischen Wertes — sondern auch der kunst=technischen Qualität der Wiedergabe und der Angebotsform.

So würde sich Künstlertum und Volkstum gleichzeitig schützen lassen.

* * *

Doch mit diesen sich unmittelbar ergebenden Forderungen sind alle Bestrebungen nachdrücklich zu unterstützen, die auf eine gesündere und natürlichere Erziehung der Menschheit, besonders aber der Jugend hinzielen. Ja, es ist erst dann ein Verlassen der jetzt gebotenen Hilfsmaßregeln zu erwarten, wenn eine Generation herangewachsen, die ebensowenig von Scheuklappen der Anschauung und Begrenzung des künstlerischen Schaffens etwas wissen will, wie von jenem hohlen Ästhetizismus unserer Zeit.

Die Jugend sei wieder an edelste Nacktheit gewöhnt. Die Pflege des nackten Leibes als eines Tempels Gottes sei ihr zur freudigen Pflicht gemacht.*) Die schönsten Nacktheiten sollen ihr die Wege leiten zur Gesundheit durch Sittlichkeit und ernstlich sei daran gedacht, die Karikatur als warnendes aber lachendes Erziehungsmittel zu verwenden. Kommt es zur Betrachtung von Kunstwerken, besonders der Antike, so scheide zunächst jede rein ästhetische Besprechung aus. Die Besprechung gelte der körperlichen Schönheit. Denn das ist unhistorisch besonders bei der Kunst bis zur Phidiasischen Epoche. Solche Werke dienen in der Schule als Illustrationen zur Hygiene und Diätetik. Die Zeitgenossen dieser Kunst, die doch gerade in vielen Gymnasien, mit Recht, aber nicht richtig, gerühmt wird, hatten kein einziges »ästhetisches« Urteil für sie übrig. Gerühmt wurde aber um so mehr das Modell dieser oder jener nackten Figur, die Kraft, die Gewandheit, die rein körperliche Schönheit. Daraufhin seien

*) Der Vortrag Prof. Dr. Kopps „Das Geschlechtliche in der Jugenderziehung" Leipzig 1904, sei hier sehr empfohlen.

die Werke der Alten und Neuen auch bei uns betrachtet, also als Beispiele wie der Körper durch Tugend tüchtig wird.

Nicht alle Werke werden sich dafür eignen. Aber wenn erst in unseren Gymnasien männliche und weibliche und kindliche Statuen von Meistern starker gesunder Körperlichkeit, wie sie jetzt Künstler wie Volkmann (vergl. die Abbildung 59),



Abb. 59. Volkmann, Junger Stier mit Lenker.

Hildebrand, Stuck und andere geschaffen, als Beispiele der Gesundung, nicht der historischen Belehrung, aufgestellt würden, würde die Bezeichnung Gymnasium doch etwas mehr zutreffen als bisher.

Und weshalb sind wir Erwachsene gar so voll von Ästhetizismus? Weshalb verbieten wir nicht das Zetern über völlig

nackte Statuen von guter kräftiger Bildung? Ich denke in einer Zeit von so bedenklichen volkzerrüttenden perversen Erscheinungen sollte auch im Kunstgenuß die Freude am andern Geschlecht nicht verleugnet werden.

Gesunde körperliche Kunstanschauung verdränge in unserer gar geschraubten Kunstbetrachtung ungesunden Snobismus. — Nach den alten Griechen sind es wohl die Franzosen, die hier der Kennerschaft am nächsten, weil sie noch naiv sehen. Und wie werden die gerade der Frivolität so gern bezichtigt. Sollen wir's tadeln, wenn sie heute nackte Schönheiten, die die Künstler geschaffen, besingen wie göttliche Schöpfungen?

Der Ehrgeiz des Menschen um einen schönen Leib — der auch gefeiert werden könnte — kommt der Rasse nur zugute und ist die Voraussetzung einer guten Kunst.

Wir werden künstlerischer d. h. naiver empfinden, wenn wir nackte Menschen erstmal wieder natürlich anschauen.

Ja wir sollen uns nicht einmal schämen des Bekenntnisses, daß auch bei höchst gesteigertem künstlerischem Genuß erotische Empfindungen mitschwingen — mitschwingen können.

Töten wir Eros, so sinkt Psyche dahin und die Kunst stirbt hin und die Menschheit.

Aber wie immer vorläufig vom natur- und kunstempfindenden »Normalmenschen« sittliche oder unsittliche Bildwerke betrachtet werden mögen — es gilt ernsthaft uns zu schützen vor tatsächlicher Verarmung und vor gar bedenklichen Erscheinungen der Perversität.

Wer nackte Arme von jungen Mädchen, ja Kindern nicht einmal auf der Straße sehen will — gegen den sollte die Gesellschaft ernstlich und streng vorgehen. Er ist nicht berufen unser Volk zu schützen — er ist eine Gefahr.

»Die schönste aller Schöpfungen Gottes ist doch der Leib des Menschen.« Das sagt der heilige Vater Augustinus.

Und der sollte von denen mehr gelesen werden, die kein Verhältnis sittlicher oder unsittlicher Bildwerke zu uns, zur ganzen Weltordnung finden können.

Wenn doch sein Optimismus, der so lange die Kirche geführt, wieder siegen würde.



Abb. 60. H. v. Habermann, Ruhende Mänade.

»Wenn die Menschen irre werden an der Vollkommenheit der Welt durch die Unvollkommenenheiten und Sünden in ihr, so kommt das nur daher, daß sie die Welt nicht recht fassen und nicht begreifen — weil sie die Welt nicht als Totalität auffassen, da jedes an seinem Ort ist — und auch anscheinend häßliche Dinge Größtes und Bestes bedeuten und wirken.«

So etwa die Worte des h. Augustin.

Und mögen nun immer noch viel armselige Weltbetrachter an so und so viel Werken nur Unsittliches sehen — wir wollen der Kunst wieder größere Dienste verschaffen. Es gilt bester Künstler Werke wieder in Dienst zu stellen, für Kirche, Staat, für die edelste Menschheit. Die Mißgriffe polizeilicher Art gegen künstlerische Nacktheiten sind Lächerlichkeiten — aber ein trauriger Mangel an Kultur ist das passive Verhalten der führenden Stellen gegenüber selbst höchsten Werken dieser Art.

Weshalb duldete die Kirche früher so viel, was jetzt verboten, an Portalen oder in Büchern oder in den Kirchen zu bilden. Was schließt denn aus, daß ein so wunderschaffender Fleischmaler, wie H. von Habermann, einmal eine ähnliche Aufgabe lösen könnte wie jene Künstler? (Vergl. Abb. 60.) Die die besten Akte für ihre Zeit zu schaffen wußten, die wurden von der Kirche beauftragt. Wie steht's jetzt mit solcher Praxis?

Was früher in der Kirche geduldet, was die Kirche früher bestellt als Mittel der Erziehung, das mußten wir heute suchen in verpönten Werken, das wird sogar ausgeschlossen von den Ausstellungen der Künstler.

Wie niederschmetternd diese Kritik — für unsere Kunst gewiß nicht — aber für unsere inferiore Betrachtung.

Wozu das länger leugnen?

Die früheren Betrachter sahen nicht so viele Konflikte der Kunst mit der Sittlichkeit, weil sie das Ganze sahen — das ganze Werk und das Ganze im Augustinischen Sinne.

Jetzt ist man prüde, weil man auch eine einzelne Erscheinung im Bilde als Hauptsache, als Entscheidendes betrachtet. — Man würdigt nicht die Sittlichkeit der künstlerischen Schöpfung an sich.

Niemals aber hatte man eine solche Scheu vorm Nackten wie wir.

Wir bilden uns ein, sittlicher geworden zu sein. Wir sind schlechtere Betrachter geworden.

Wir sind ärmer an Stärke, an Größe und Gesundheit, an künstlerischer Empfindung.

Wir sind voller Angst, daß das Volk vergiftet werden könne durch nackte Kunst — weil wir einfachste pädagogische Erkenntnisse längst vergessen haben.

Die Führer der Kirche und die des Volkes, die Fürsten, die Dichter, die Maler kannten und beachteten und achteten die gesunden erotischen Empfindungen des Menschen und sie wußten sie zu lenken und zu meistern — eben durch nackte Kunstwerke.

Wir aber lassen uns leiten von den niederen Instinkten der Menge. Wir müssen wieder Herren werden der Menge und sie verstehen, wie uns selbst. Seit wir ihr in der Kirche und Schule nackte Kunst vorenthalten als goldene Brücke von gesunder Sinnlichkeit zu höchster Menschlichkeit und zu göttlicher Verehrung — sucht sie die Kunst anderwärts und anderwärts ist naturgemäß die Gefahr viel größer, daß ihr Kitsch geboten werde statt Kunst.

Wenn wir meinen mit unverständlichen Symbolen und den Statuen unbekannter Männer und Frauen, könnten wir die gesunde Schaulust des Volkes befriedigen und gewinnen — dürfen wir nicht klagen über die Schäden unseres Kunst-Ausstellungswesens.

Räumen wir wieder dem Künstler Kirche und Schule und die ganze Öffentlichkeit ein als erhöhte Bühne der Welt und der Leidenschaften. So gewannen und führten die Alten das Volk — so sprachen die Alten zum Volk im aristokratischen Stolze aller Führer, im dankbaren Glücke des Beschenkten.

Wie glücklich die Zeit, in der die Menge hinpilgern durfte zu den Kirchen mit all den nackten Gestalten Adams und Evas, den packenden Geschichten unsterblicher menschlicher Leidenschaft. Jenen wurden diese Bilder zu Erlebnissen von heute. Und die Versuchungen von Heiligen waren ihnen herrliche Wahrheiten und Gaben frommer Dichter und herzlich guter Führer.

Gehoben traten sie mit dem Künstler in die Kirchen, an

deren Decken himmlische Glorien gemalt waren voll irdischen Glanzes wie Feste der Fürsten. —

Weshalb ist solch naive sinnliche Betrachtung — solch reine Hingabe an alles, was künstlerisch den Reigen der Menschheit führt, verschwunden?

Ist wirklich etwas anderes deshalb anzuklagen als unsere Art der Betrachtung? Unser ganzes großes Vergessen — wie frühere Betrachter so viel gesünder waren als wir?

Kunstbücher aus dem Verlag R. Piper & Co. in München.

JULIUS MEIER-GRÆFE: DIE GROSSEN ENGLÄNDER. Gainsborough, Reynolds, Wilson, Turner, Constable, Whistler. Mit 66 Abbildungen. Geheftet M. 8.–, gebunden M. 10.–

JULIUS MEIER-GRÆFE: IMPRESSIONISTEN. Guys, Manet, van Gogh, Pissaro, Cézanne. Zweite Auflage. Groß 8⁰. Mit 60 meist ganzseitigen Abbildungen. Geheftet M. 8.–, gebunden M. 10.–

JULIUS MEIER-GRÆFE: HANS VON MARÉES.

Band I enthält die eingehende Biographie. Umfang: Etwa 400 Seiten.

Band II enthält: die Abbildungen sämtlicher Gemälde und der Mehrzahl der Zeichnungen, im ganzen gegen 550 Abbildungen in Heliogravüre, Farbendruck, Lichtdruck und Autotypie. 630 Seiten.

Dieser zweite Band erschien soeben!

Band III enthält: a) die Briefe von Marées an Bayersdorfer, Böcklin, Fiedler, Hildebrand, Graf Schack, Volkmann und an andere Persönlichkeiten; b) die den ersten Band ergänzenden Notizen; c) die Bibliographie. Umfang gleichfalls gegen 400 Seiten.

Das Werk erscheint in zwei Ausgaben:

I. Luxus-Ausgaben: 75 numerierte Exemplare. Die Textbände wurden auf van Geldern gedruckt und wie Band II in Halbpergament gebunden. Außerdem erhalten die Besitzer dieser Ausgabe die Photographien der beiden Dreiflügelbilder „Die Hesperiden" und „Die Werbung", im Format von 60:40 cm, aufgezogen auf Karton. Preis M. 150.—.

II. Gewöhnliche Ausgabe: Sie erscheint in 1100 Exemplaren auf bestem Maschinen-Bütten resp. Kunstdruckpapier und geschmackvoll gebunden. Preis M. 60.—.

DIE SAMMLUNG CHERAMY. Einhundertzwanzig Tafeln in Lichtdruck und zwei Heliogravüren mit kritischem Katalog und eingehenden Studien über die Hauptmeister der Sammlung von J. MEIER-GRÆFE und E. KLOSSOWSKI. Die Sammlung Cheramy enthält außer den Alten 85 der schönsten und interessantesten Werke von Constable und Delacroix. Dazu gesellen sich Goya, Gainsborough, Reynolds, Turner, Corot, Millet, Manet, Renoir, Degas und viele andere. Die Publikation bildet 126 Werke ab. M. 60.–, 30 Exemplare auf van Geldern M. 120.–, 10 Exemplare auf Japan M. 240.–

KARL SCHEFFLER: MAX LIEBERMANN. Mit einem Porträt und 40 Tafeln nach Abbildungen von Gemälden, Zeichnungen und Radierungen. Gebunden M. 10.–, Luxusausgabe in 50 Exemplaren auf van Geldern in Ganzleder M. 40.–

DER DEUTSCHE UND SEINE KUNST. Geh. M. 1.–

ERICH KLOSSOWSKI: HONORÉ DAUMIER. Groß 4⁰. Mit 150 Seiten Text nebst kritischem Katalog der Gemälde, 90 Tafeln in Lichtdruck und Autotypie mit 150 Abbildungen nach Gemälden, Zeichnungen und Skulpturen. Gebunden M. 30.–

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.

